





مصطفى ناصف ممدوح عدوان
شكري عياد يمنى العيد
سمير سرحان ادوار الخراط

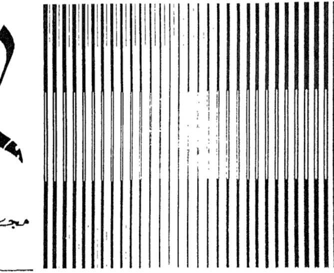
صلاح عبد الصبور

المیلاد العاشر بعد الرحیل

العدد الأول • يناير ١٩٩٢

نص مترجم لم ينشر عن المقاومة الفلسطينية



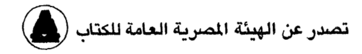




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل .

عن سنـة (١٢ عددا) ٧٠٠ قـرش ، ومصاريف البـريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد · البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



هذا العدد

السنة العاشرة ● يناير ١٩٩٢ـ جمادى الآخر ١٤١٢

الشعـــر :

القصـــة :

الفن التشكيلى :

المقالات والدراسات :

المتابعات :

تعقيبات وردود :

الرســـائل :

أحمد عبد المعطى حجازى

ما الذى أنجزناه ؟ وما الذى نعد به ؟

عندما كان فى مصر كتاب من طراز « عباس محمود العقاد » وزعماء من طراز « مصطفى النحاس » ، وقف الرمزان يتصارعان وكل منهما يرفع علمه ويُدِل بقوته .

قال « النحاس » وقد التف حوله رجاله : إننى زعيم الحزب !

فقال « العقاد » : أنت زعيم الحزب لأن هؤلاء انتخبوك ، أما أنا فكاتب الشرق بالحق الإلهى !

فإذا كلف كاتب من الكتاب بمسئولية ثقافية عامة كإصدار مجلة ، أو إدارة مسرح ، وكان عليه أن يقدم للناس سندا شرعيا يبرر به مسئوليته ، هل تكفيه حجة كحجة « العقاد » ، أم لابد له أيضا من حجة كحجة النحاس ؟ هل تعطيه الشهرة أو الموهبة حقا إلهيا فى المكان الذى يشغله وتعفيه من النقد والمحاسبة ؟ أم أن الوظيفة الثقافية شأنها شأن أى وظيفة عامة ، يستمدها الكاتب من جمهور الثقافة الذى يستطيع أن ينقده ويحاسبه ، وأن يمنحه ثقته فيبقى ، أو يحجبها عنه فعليه أن يستقيل ؟ !

o

من المؤسف أن انصار الحق الإلهى فى مؤسساتنا الثقافية كثيرون ، لكننا فى هذه المجلة نريد أن نرسى تقليدا آخر ، أو نريد بالأحرى أن نحيى التقليد القديم ، وهو أن رئاسة التحرير ولو فى مجلة تصدرها وزارة الثقافة ليست منحة حكومية ، وأن رئيس التحرير لا يحصل على مكانه بالأقدمية ، ولا يبقى فيه بفضل النسيان ، بل بفضل ما يمنحه القراء من ثقة ، وما تحققه مجلته من نجاح يقاس بمقياس موضوعى لا مجال للتهرب من أحكامه .

إن المجلة تصدر لأن لها قراء ينتظرون صدورها ، فإذا لم يكن هؤلاء القراء موجودين فلماذا تصدر ؟ وإذا كانوا موجودين ولم تستطع المجلة أن تنال ثقتهم فالعيب فيها ، وعليها إذن أن تتخلص من عيوبها لتؤدى رسالتها

الثقافية ، وتحقق الرواج الذى لا يوجد سواه مقياس للنجاح .

نحن إذن فى هذا الشأن من انصار الديمقراطية وليس فى ذلك أى تراجع عما سبق أن أعلناه فى البداية من أن هذه المجلة لن تكون إلا منبرا للمبدعين الحقيقيين على اختلاف أعمارهم وأساليبهم ومذاهبهم الفنية وعقائدهم الفكرية ، بل نحن نكرر هذا الإعلان الآن بثقة أكبر ، لأن مجلتنا التى قصرت نفسها على نشر الإنتاج الرفيع هى الآن أكثر المجلات الثقافية المصرية توزيعا فى الداخل والخارج ، ومعنى هذا أن إنتاج الموهوبين الحقيقيين ؛ وهم بطبيعة عملهم قلة محدودة ؛ هو وحده الإنتاج الديمقراطى ، لأنه هو وحده الذى يلقى الرواج من الكثرة من القراء . وليس فى هذا الأمر أى غرابة أو مفارقة ، فكلما ارتفع مستوى السلعة زاد عدد طلابها . والقارىء الذى يدفع نقوده ليشترى كتابا أو مجلة لا يفعل غير ما يفعله حين يدفع نقوده ليشترى دجاجة او حذاء . إنه يبحث عن أفضل مستوى بأقل سعر ممكن .

O

متى يكون المستوى الرفيع للسلعة الثقافية حائلا بينها وبين الجمهور ؟

حين تخضع السلعة الثقافية لقوانين السوق ، أى حين تباع بالسعر الذى يغطى تكلفتها ويضمن الربح للممول . ومن حسن الحظ أن السلعة الثقافية عندنا لا تخضع لهذه القوانين ، فالدولة تتحمل العبء الأكبر فى التكلفة ، وبهذا يستطيع قارىء هذه المجلة التى تتكلف النسخة منها ثلاثة جنيهات أن يشتريها بجنيه واحد .

غير أن زهادة السعر لن تبرّر للقارىء زهادة المادة أو ضعف المستوى ، ولو اضطر القارىء أن يختار بين أن يدفع جنيها فى مجلة رديئة وأن يدفع هذا الجنيه فى شراء قرطاس من اللب لفضل اللب طبعا وله الحق . والذى يبرر للدولة أن تتحمل العبء الأكبر فى تكلفة العمل الثقافى ، هو أن يكون هذا العمل رفيعا ، فمن المنطقى أن ترتفع تكلفته ، فإذا كان رديئا فالخسارة فيه تبديد للمال العام ، ومن الخير فى هذه الحالة أن يترك للمستثمر الخاص الذى قد يستطيع بحاسته التجارية أن يوازن بين حاجته للربح وحاجة الجمهور لسلعة جيدة ، فإذا تنازل عن المستوى المطلوب فهو تاجر يغتفر له ما لا يغتفر للدولة التى لا ينبغى أن تبدد أموال الشعب فى إنتاج الرداءة وتوزيعها على المواطنين .

O

أقول إن ديمقراطية الثقافة لا تجيز لنا أن نقدم كتبا ومجلات ومسرحيات رديئة بحجة توفير كم كبير منها يكفى الجمهور العريض ، كما نفعل مثلا حين نتنازل عن بعض المواصفات فى الخبز أو فى الأرز أو فى السكر ، لنوفرها لعامة الناس بأسعار معقولة ، فمطالب الروح غير مطالب البدن ، وأنت حين يرهقك العطش او يُمضّك الجوع ، ستشرب القذى وتأكل عشب الطريق ، لكن حاجتك إلى الطرب مثلا لن تضطرك ، ولو طال غياب المغنى ، إلى أن تقول للغراب : أحسنت ! أو للحمار : أعد !

الثقافة ليست ضرورة إلا إذا كانت رفيعة ، فإذا كانت رديئة ، أو بين بين ، رفضها عامة الناس قبل خاصتهم ، والدليل المادى الذى كان ينقصنا منذ عام أصبح متوفرا لنا الآن .

إن « إبداع » الجديدة التى صدر منها حتى الآن عشرة أعداد تمثل بالنسبة إلى المجلات الادبية العربية عامة ، وليس بالنسبة إلى « إبداع » القديمة فحسب ، مستوى لا ينكر أحد انه مستوى رفيع ، لأن الذين يحررونها من أفضل الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين المصريين والعرب الآخرين . وليس أمام من يريد التأكد من هذه الحقيقة إلا أن يراجع الكشاف الملحق بهذا العدد وهو يضم كل الأسماء التى شاركت فى تحرير المجلة خلال العام الماضى . هذا المستوى الرفيع لم يقلل من عدد القراء ، بل هو الذى ضاعفه مرات بالقياس إلى ما كان عليه من قبل .

O

هل تريدون بعض الأرقام ؟

كانت المجلة توزع فى عام ١٩٩٠ حوالى ألف وخمسمائة نسخة فى المتوسط ، وقد ارتفع هذا المتوسط إلى ثلاثة آلاف نسخة فى عام ١٩٩١ ووصل فى بعض الشهور إلى أربعة آلاف وخمسمائة نسخة .

فى عدد سبتمبر الماضى لم يزد عدد المرتجع من النسخ عن ٤٩ نسخة ، وفى عدد أكتوبر ١٣٣ نسخة ، وفى عدد نوفمبر ١٩٢ ، وهى نسبة لا تذكر بالقياس إلى الكمية التى تطرح فى الأسواق ، وإذا كان بعض الباعة فى بعض المناطق الريفية يعيدون هذه النسخ القليلة فالمئات من الباعة فى المدن الكبرى لا يتسلمون إلا عددا من النسخ اقل بكثير من عدد الراغبين فى شرائها . وباختصار ، فالمجلة تنفد فى الأيام الأولى لصدورها ، ولهذا لا تحتاج شركة التوزيع إلى إعادة طرحها فى الأسواق .

وأنا هنا لا آخذ بثأر شخصى ولا أباهى بانتصار خاص . إن نجاح المجلة إعادة اعتبار للإبداع العربى عامة والمصرى خاصة ، وهو شهادة للمستوى الرفيع الذى وصل إليه القراء الذين اعتبرهم الآن جمعية عمومية اقدم امامها كشف حساب كما يقال .

O

هذا هو حصاد العام الماضى . ضاعفنا التوزيع مرة ومرتين ووصلنا فى الأعداد الأخيرة إلى حد النفاد . وجمعنا حول المجلة فريقا من أفضل المبدعين فى الشعر والقصة والرواية والنقد والفكر الفلسفى والرسم والتصوير .

ولم نكتف بالانتاج المعروض المتاح ، وإنما ايقظنا هِمَما كانت تضنّ بعملها على المجلات الموجودة فتلوذ بالصمت ، أو تنصرف للتأليف الكبير ، أو تنشر إنتاجها فى الخارج ، فاستعدناها للكتابة والمتابعة والاندماج فى الحركة الثقافية من جديد .

استعدنا للصحافة الادبية المصرية عددا من أهم الشعراء والكتاب العرب ، بعضهم لم ينشر فى مصر قط .

دعونا عددا من الكتاب الأجانب وخاصة الفرنسيين للكتابة فلبوا وأرسلوا لنا أعمالا كتبت خاصة للمجلة ، وقد نشرنا بالفعل بعضها والبقية فى الأعداد القادمة .

قدمنا عشرات من أصحاب التجارب الجديدة والمواهب الشابة ، وأقمنا لهم المسابقات ، ومنحناهم الجوائز .

فتحنا نوافذ ثابتة على الثقافات الأجنبية من خلال الرسائل التى يكتبها لنا مراسلون يعرفون ثقافات المهاجر التى يقيمون فيها معرفة واسعة دقيقة ، وبعضهم يعد من خيرة الكتاب والنقاد .

خصصنا أبوابا للمتابعة والتعقيب والحوار لوضع القارىء فى بؤرة النشاط الثقافى المصرى ، وإيقاظ روح النقد ، وخلق جو عائلى يستظل بظله الكتاب والقراء .

○

ما هى الأخطاء التى نقع فيها ؟

إن المجلة قد يتأخر صدورها عن الميعاد المحدد ، وإن الأخطاء المطبعية مازالت ملحوظة ، وإن بعض النسخ قد تتعرض فى الطبع لأخطاء فنية تفسد صفحات كاملة . وقد وعدنا الدكتور سمير سرحان رئيس مجلس الإدارة ، الذى يعود إليه فضل كبير فى النجاح الذى حققته المجلة ، بالعمل معى على تلافى هذه الأخطاء .

○

ما الذى نعد به القراء فى هذه العام ؟

أن نواصل العمل لرفع مستوى المادة والأبواب التى نقدمها ، بتوسيع دائرة الكتاب العرب والأجانب الذين يتعاونون معنا ، وبتقديم المزيد من المواهب المصرية الشابة ، وهى كثيرة مشرفة .

أن نضاعف من جديد كمية النسخ التى نوزعها الآن ، وقد كان هذا الهدف متاحا تحقيقه من قبل ، لكن مضاعفة التوزيع تضاعف التكلفة التى لا يغطيها السعر الحالى.فإذا كانت النسخة التى تتكلف ثلاثة جنيهات تباع بجنيه فمعنى هذا أن الدولة تخسر جنيهين اثنين عن كل نسخة تطبع وتوزع .

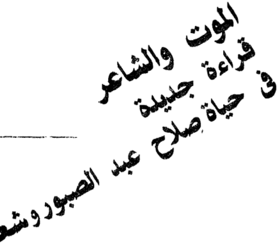
لكننا نستطيع أن نتجنب هذه الخسارة إذا وجدنا حلولا ناجحة لمشاكل التوزيع فى الخارج ، حيث تباع النسخة بضعف تكلفتها . وهذا ما نعد به القراء أيضا .

سوف نعمل على أن يتسع التوزيع الخارجى وينتظم ، فإذا تحقق لنا هذا فسوف نوزع فى الخارج مثل الكمية التى نوزعها فى الداخل ، وبذلك نصل إلى الحد الذى تغطى فيه المجلة تكلفتها على أقل تقدير .

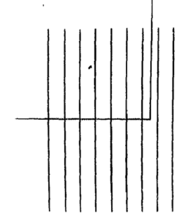
نعد أيضا بمواصلة إصدار الأعداد الخاصة كلما وقع حدث أو ثار سؤال يستوجب ذلك ، وقد أصدرنا من قبل عددين أحدهما حول « **يوسف إدريس** » ، والآخر حول مسائل **علم الجمال** ، وها هو العدد الثالث بين أيديكم خصصنا جانبا منه للاحتفال بالذكرى العاشرة لوفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور وقد حلت فى أغسطس الماضى ، والاحتفال بالذكرى الستين لميلاده وهى تحل هذا العام .

فليكن عامنا الجديد أخصب ، وليكن أسعد ، وليكن أدعى للتفاؤل والثقة ، ولنكن فيه أنصارا للعقل والديمقراطية .





الموت والشاعر
قراءة جديدة في حياة صلاح عبد الصبور وشعره



شـــكرى عياد

وأذرفت عيناه دمعة السرور
ونورت في وجهه النبيل بسمة وديعة
يحار في تأويلها القضاة
ومدّ كفه .. منارة الضياء
ثم أجال طرفه كأنه يبارك الحياة والأحياء
بنظرة باسمة تضاحك السماء
ومات ذلك الوديع دونما احتفال
معلما ورائداً في سنّة الكمال
أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا بدهشة : « أيبسم المعلم ؟ »
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة
« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان ، إعرف نفسك ؟
وهو يموت وادعاً لأنه عرف
فمات في سبيل سنة الكمال » .

(« نام في سلام » ـ الناس في بلادى)

لفظ قاتل
لفظ ذو ألف يد، تلتف على عنقى
ذو ألف لسان تنفث سمًّا
أو لفظ يرديني .. لا قطرة دم
والسكين الألفاظ تشق اللحم
وأظل أسائل ماذا تعنى في خاطرك الألفاظ
ألفاظ قاتلة في رفق .. خالصة الكفين من الدم
أشياء تافهة هى عندك .. ألفاظ !

(« الألفاظ » ـ أقول لكم)

هل كان « صلاح عبد الصبور » يكتب قصة حياته وموته ، وهو لما يبلغ الثلاثين ؟ هنك حيوات عجيبة ، تكتسب عند انتهائها نوعاً من الحتمية كان كل ما جرى فيها ولها كان مقصوداً ، مرسوما ، كأنها أرادته وسعت إليه ، وكان في مقدورها أن تحسه قبل وقوعه . ليس في الأمر لغز ولا خرافة ولا هى مصادفة أن « صلاح عبد

الصبور » قال هذه الكلمات مرة وهو يرثى شهيداً قتل فى معركة القتال ، ومرة وهو ــ فى أغلب الظن ــ يخاطب امرأة لا تعى قيمة ما ينبعث من حلقها من ألفاظ ، فوافقت واقعاً فى حياته ــ ليمكن أن يأتى بعد حين كاتب يضم الكلمات إلى الواقع ويصنع منهما أسطورة . فقد تكون سيرة الإنسان نثراً بلا نظام ـ وهو الأغلب ــ وقد يسيطر عليها نوع من الإيقاع الناشىء عن رغبة مبيتة فى النفس فإذا هى أشبه بقصيدة شعر ينسجم فيها البدء مع الختام .

وسيرة « صلاح عبد الصبور » كانت تهيمن عليها نزعتان غلابتان متجاورتان ــ كما يتجاور الوزن والقافية ــ نزعة إلى البحث عما فى طوايا النفس ونزعة إلى استخراج هذه المكنونات بكلمات الشعر ـ السحر . وكلتا النزعتين كانتا تطوفان به حول لغز الموت . وإذا كان قد شعر منذ شبابه أن معرفة النفس تمكن الإنسان الحكيم من تقبل الموت دون احتفال ، ولكن فى جلال ونبل كما فعل سقراط وهو يجرع السم ، فقد أدرك أيضا أن الكلمات التى تلقى بغير احتفال قد تكون أشبه بالقتل لأنها نقيض المعرفة .

ولكن لماذا هذا الإصرار على فكرة الموت ، لقد أخذت فكرة الموت فى التضاؤل مع تقدّم الحضارة الحديثة ، حتى أوشكت أن تعد « حادثا » يحسن بالإنسان ألا يفكر فيه ، واستخفّت الفنون الجماهيرية بالموت حين جعلته مادة للإثارة أو للضحك (كما فى أفلام هتشكوك) . نعم ، لا يزال احترام الموت طقسا مرعيا فى الديانات كلّها ــ غير محدود بزمانه ومكانه . ولكن الموت لا يزال فكرة محورية فى حياة الشعوب القريبة من الفطرة ، كما كان فى الحضارات القديمة التى شيدت الأهرام ، واستلهمت أرواح الأجداد فى العالم الآخر . وبعثت أبطال الملاحم مستكشفين فى عالم الموتى ، ولا يزال كامنا فى أعماق ضمير الفرد منا ، من يوم أن يكتشف معناه وهو طفل صغير ، إلى أن يلقاه حين ينتهى أجله ، ولعله لا يبدأ التفكير فى معنى الحياة إلا حين تصدمه وتؤلمه فكرة الموت . (أعرف طفلة فى نحو الرابعة بكت بكاء مراً حين مات عصفورها وأصرت على أن يدفن فى حديقة المنزل) .

ولأن فكرة الموت قريبة من الفطرة فهى قريبة من الشعر . وأكاد أزعم أن الشعر الحديث حين أراد أن ينفى معنى الموت أصبح لا شعراً ، كما أن الرواية الحديثة حين نفت الشخصية والقصة أصبحت لا رواية ، وكأن الشعر أصبح يحدق فى فراغ ، كما أن الرواية ترسم الفراغ . وهذا الذى تحاوله الحداثة ـ كمذهب فى الفن ـ غير ما يحاوله « صلاح عبد الصبور » ، فهو بهذا الاعتبار ليس شاعراً حداثياً ، أو هو حداثى مصرى ، لأنه لم يستطع قط أن ينفى فكرة الموت ، وإن جرب ذلك فى قصائد قليلة ، حاول فيها أن يصطنع الإيديولوجية الماركسية (« الناس فى بلادى » ، « السلام » ، « الملك لك » فى ديوانه الأول ، و« موت فلاح » والمقطع الثالث من قصيدته «أقول لكم » فى ديوانه الثانى) ولم يستطع فى الوقت نفسه ، وإن ظلت فكرة الموت ماثلة فى وجدانه تكاد تستقطب كل معانى الوجود ، أن يسلم بما بعدها تسليماً عقليا (« الموت بينهما » فى ديوانه الأخير **الإبحار فى الذاكرة**) . وهو يعبر فى قصيدة مبكرة نوعا (« زيارة الموتى » فى ديوانه الرابع (**تأملات فى زمن جريح**) عن إيمانه الريفى الساذج بأن وجود للموتى لا ينقطع عن وجود الأحياء ، وافتقاده لهذا الإيمان بعد أن طبعته حياة المدينة بطابعها الصلد القاسى . وكل أبناء الريف المصرى ، حتى جيل « صلاح عبد الصبور » على الأقل ،

قد غرس فى نفوسهم منذ الصغر ان القرية تعيش فى حمى موتاها ، كما أن « مصر المحروسة » لن يصيبها أذى ببركة أولياء الله المدفونين فيها . ولكن السنين الطوال التى عاشها«عبد الصبور»فى قلب المدينة الصخرى أنسته على مايبدو أن العلاقة بين الأحياء والموتى فى القرية ليست علاقة ود خالص ، بل إنها تحمل فى طياتها الخوف ايضا ، ولا سيما الخوف من المستقبل .إن الزيارات الليلية لأرواح الموتى حين تهبط إلى دور القرية الفقيرة ، كما يصف « صلاح عبد الصبور » بكثير من الحنين ، كانت احياناً نذير شؤم.كانت جداتنا تسألنا إذا زارنا احد موتانا فى المنام : هل اعطاك شيئاً أم اخذ منك شيئاً ؟ فإذا كان قد اعطى فثمة خير فى الطريق ، اما إذا كان قد اخذ فيجب أن نتوقع الشر .

لقد تغير موقف « صلاح عبد الصبور » من الموت خلال سيرته الشعرية ، التى دامت ثلاثين سنة تقريبا ، ولكنه كان دائماً يشعر ان الموت قريب منه جداً . وفى ديوانه الأول ما يشير إلى أن الموت فجعه ثلاث مرات أثناء طفولته وصباه : مرة فى اخيه الأكبر (« الملك لك ») ومرة فى ابيه (« ابى ») ومرة فى حبه الأول (« حياتى وعود ») . وهذه المصائب المتوالية لم تكن كافية لأن تصبغ حياته وشعره بالحزن فحسب،ولكنها جعلت للموت عنده وجوداً مشخصاً يملأ قلبه رعبا . ولا سيما حين يلوح له فى الليل :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
« إلى المصير ا» والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى اشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
وموعدى المصير ...
والمصير هوة تروع الظنون
(« رحلة فى الليل » ـ الناس فى بلادى)

وابتداء من قصيدة « الظل والصليب » فى الديوان الثانى (أقول لكم) ولعلها من أواخر قصائد هذا الديوان نظما إن لم تكن آخرها ، تزحف على شعر « عبد الصبور » نغمة جديدة ، نغمة شديدة المرارة ، سوف تدفع به إلى آخر حدود السوداوية التى يتحملها القارىء فقط لأنها مصوغة فى قالب سخرية بالغة الذكاء والرهافة ، وربما لأن المناخ العام ايضاً كان يتطلبها . ولكننا يجب الا نتجاهل أيضا أن « عبد الصبور » مر حوالى الفترة التى ظهر فيها هذا الديوان ونظمت أغلب قصائد الديوان التالى (١٩٦١ ــ ١٩٦٤) بأزمة عاطفية عنيفة ألمح إليها فى قصيدة « أغنية للقاهرة » (احلام الفارس القديم).ليس من المألوف فى الدراسات الأدبية عندنا أن تتناول علاقات الكاتب أو الشاعر الشخصية بأى قدر من الصراحة ،. مع أن الحياة والأدب كل لا ينفصم ، وما يبدعه الكاتب أو الشاعر هو فى النهاية انتصار على أزمة وجودية شارك فى صنعها الآخرون . وكم أتمنى ، وأنا بصدد هذا الحديث ، أن يحطم فاروق خورشيد ، صديق صلاح الحميم تلك القاعدة غير الذهبية ويكتب سيرة حياة « صلاح عبد الصبور » باستيعاب تام وصراحة تامة ، وأظنه أقدر الناس على الاثنين معا .

على كل حال كانت هذه الفترة من حياة صلاح عبد الصبور وشعره فاصلة بين عهدين . وعبر عبد الصبور

نفسه عن ذلك حين كتب فى مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه الأول « الناس فى بلادى » (وقد صدرت سنة ١٩٦٢) : « وقد تطيل الحياة مهلتى فيها ، وقد أكتب ، وأطلع الناس على وجه كتابتى ، ولكن هذا الديوان سيظل كتابى الوحيد الذى أشعر بالدفء للمسه لأن طفولتى وبكارتها احترقتا فيه » .

أما المناخ العام فى مصر وفى العالم العربى بوجه عام فكان يطرح مثاليات يطالب الناس أن يؤمنوا بها ـ وربما وجدوا أنفسهم ميالين إلى ذلك فعلاً ليعيشوا سعداء فى عالم من الأوهام ـ بينما كان الواقع يكذبها بعنف . ولم يفتضح الكذب أمام الجميع إلا بكارثة ٦٧ . ولكن الشعراء والكتاب شعروا به قبل ذلك بسنين ، وعبروا عن خيبة أملهم بطرق مختلفة . وكانت السخرية المرة هى أنسب الطرق لصلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

(« الظل والصليب » ـ المقطع الرابع)

ولم تفارق « عبد الصبور » فكرة الموت ، ولكنه أصبح ينظر إلى الموت بمنظار آخر . لقد عرف ما هو شر من الموت الفعلى ، عرف الموت فى الحياة ، الموت الاختيارى ، موت العجز عن أن نحيا :

أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدىّ ما يميته ، وعدت دون موت

(« الظل والصليب » ، المقطع الأول)

ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل
كان سليم الجسم دون جرح ، دون خدش ، دون دم
حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

(« الظل والصليب » ، المقطع الثالث)

ويبلغ هذا الموت الروحى قمته حين يتجسد جثثا مدفونة فى الصدر (لأن هناك أكثر من جثة وأكثر من خيانة) ويصوغ الشاعر من إحباطاته المتكررة شخصية تثير الإشفاق والخوف ، لأننا نشعر بمثل ما تعانيه ، وربما شيئا من الاحترام أيضا لأنها على الأقل تجد الشجاعة على أن تقول ما لا نجرؤ نحن على مجرد التفكير فيه (« حكاية المغنى الحزين » ـ تأملات فى زمن جريح) .

كان من أبرز سمات هذه المرحلة الأخيرة أن شعر « صلاح عبد الصبور » كله ـ لا شعره التمثيلى فقط ـ أصبح دراميا وحواريا ، وكانت معاناته الشخصية ـ مع ذلك ـ أشد بروزاً فيه ، بل كان بروزها مقلقاً وجارحا . كان أحياناً يتخذ أقنعة ـ شفافة ـ من شخصيات تاريخية ، مثل الحلاج أو بشر الحافى ، وأحيانا يحاور شخصيات أخرى ، مثل بودلير أو يوليس أو يرسم صوراً شخصية لأناس عرفهم (لم يعد يتحدث إجمالاً عن الرفاق أو الأصدقاء) ، ولكنه لم يكن على الإطلاق يتخفى فى شخصياته ، وفى أحيان كثيرة كان يحاور نفسه ، بينما

يرصد الزمن ، تغيرات اليوم أو الفصول ، وقد اكتسب « الزمن » عنده بعداً فلسفياً ، فهو يحلم أحياناً أنه أصبح « لا زمنياً » ، أنه ذاب فى وجود العالم ، ولكنه غالباً صريع الزمن ، صريع الليل والنهار والخريف والشتاء ، والموت لم يعد هو ذلك الغول الذى كان يتخيله صبياً وشاباً ، ولكنه ماثل فى خاطره أبدا ، يتنفسه مع انفاس الحياة :

« ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء
ينبئنى هذا المساء أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله ، ذات مساء
وأن أعوامى التى مضت كانت هباء
وأننى اقيم فى العراء

... ...
ينبئنى شتاء هذا العام أن هيكلى مريض
وأن انفاسى شوك
وأن كل خطوة فى وسطها مغامرة
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
فى زحمة المدينة المنهمرة » .

(« أغنية للشتاء » ـ احلام الفارس القديم)

ويستطيع من خلال هذا الاسلوب الدرامى ان يقول لنا اسوأ ما يمكن أن يقال عن عالمنا ، وأن يتمنى الموت لانه المخرج الوحيد :

« تعالى الله » أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الالام
لانك حينما ابصرتنا لم تحل فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء
فاين الموت ، أين الموت ، أين الموت » .

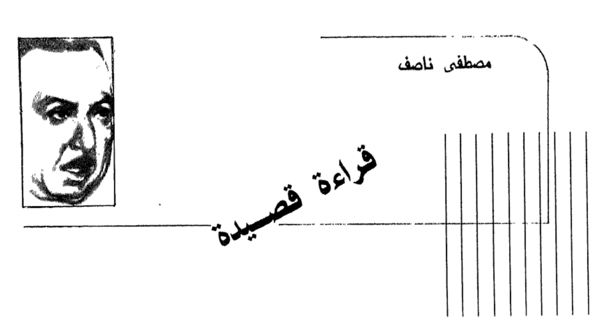
(« مذكرات الصوفى بشر الحافى ، احلام الفارس القديم)

إن شعور « عبد الصبور » بما يجرى فى وطنه يظل عميقا وحارا . إنه يصرخ مرة بعد مرة « آه يا وطنى » وكارثة ٦٧ تصاحبه فى حله وترحاله (« فصول منتزعة من كتاب الايام بلا أعمال » ـ **شجر الليل**) ، ويكتب رسالتين ، مفعمتين بالدفء الإنسانى أكثر من الفخر الوطنى نفسه ، إلى « أول جندى رفع العلم فى سيناء » و« أول مقاتل قبل تراب سيناء » (« رسالتان » ـ **الإبحار فى الذاكرة**) . ولكن وجعه أعمق من أن يستوعبه الجزع للهزيمة ، أو يشفيه الفرح بالنصر . إن وجعه كونى ووجودى ، كما تشهد جميع قصائد ديوانه الاخير « **الإبحار فى الذاكرة** » ما عدا هاتين القصيدتين اللتين صدر بهما الديوان ، وقد ختمه بهذه الأبيات :
يارب ! يارب !

اسقيتنى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
الزمتنى الصمت وهذا أنا
اغصّ مخنوقاً باسرارى

إن سيرة « صلاح عبد الصبور » فى الحياة والشعر سيرة عظيمة . لم يكن ـ كما قال هو نفسه ـ فارساً مثل المتنبى ، ولا زاهداً مثل أبى العلاء ، ولا ربيب قصور مثل شوقى ، ولكنه كان رقيقاً وحزيناً ، وكان عظيماً فى رقته وحزنه ، وسيحفظ التاريخ اسمه ـ كما تمنى مرة حين كان أكثر سذاجة وإقبالاً على الحياة ـ « بجنب الفارس العملاق والشيخ الضرير وحامل الراية » .





قراءة قصيدة

مصطفى ناصف

زعم الذين تناولوا الشعر الجديد أن الشعر العربى ظل مدى طويلا أسير الخطابية ، وأن جمهور القصيدة ظل جمعا لا أفراداً . قيل ولا يمكن أن نتصور قصيدة واحدة من القصائد العربية إلا وهى تلقى فى جمع . ولقد توجه القصيدة أحيانا إلى فرد كملك أو والٍ . ولكنها موجهة إليه وهو وسط الجمع أى أنها موجهة إليه وهو فى مجتمع .

وراح الأستاذ بدر الديب يدعم هذه النظرية التى لقيت رواجا ، وزعم أن الخطابية تستلزم لونا من التنغيم السحرى الذى يجعل من اليسير على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقا جماعيا ينمق مع طبيعة إنشائه ، ووظيفة هذا الإنشاء .

وانا أخشى أن تكون هذه الكلمات صدى للتسوية — دون داع — بين القصائد وظروفها التى يقال إنها نشأت فيها . وكل شىء يتوقف على نوع القراءة . ومن الممكن أن نزعم أن الخطابية والجماعية والسحر أقرب إلى عوائق مصطنعة إضافية يجب التحرر من وطأتها . والمهم أن « صلاحا » يميل إلى هذا الرأى . وقد بدا من بعض محاولاته فى الشعر « التقليدى » أن هذا الشعر صعب وطويل سلمه . وتستطيع أن تقول — على هذا الوجه — أن الانفعال بالخطابية له آثار بعضها مفيد وبعضها ضار .

كراهة الخطابية دفعت الشاعر إلى التفصيلات ، وشىء من القصص الشعبى ، وتخييل الفرد المعتزل . ولو كان "صلاح" حسن الظن بإيقاع القصيدة ونظام كلماتها لجاز أن يبدأ بدءاً ثانيا . ويجب — على كل حال — ألا تفوتنا هذه الملاحظة : أن "صلاحا" لا يجد فى إيقاع الشعر القديم غذاء لجيله . وهو حريص على أن يذهب من أحد الطرفين إلى الطرف الثانى . فإذا كان الشعر القديم جماعيا مغرقا فى الجماعية . فشعر "صلاح" يلاحظ — أحيانا — التناوش المستمر بين الجماعية والفردية .

والواقع ان الشعر القديم كان أشبه بالكابوس ، وان مواجهته لا تخلو من قسوة . وربما ظن "صلاح" أيضا أن الخطابية لا تسمح للفزع في القصيدة ، بالسلطان . ومن ثم كان التخلص من الخطابية قرين الخصائص الأخرى ، وعلى رأسها السماح بشيء من الابتذال ، وإعطاء ما يسمى باسم الحزن الذي يختلط ببعض الفزع دفعة كبيرة . ولا أحب أن أمضي في هذه الكلمات العامة . لابد من قفزة إلى القصيدة الأولى في الديوان الأول . وهي أقرب إلى حجر الأساس .

ونستطيع ان نلاحظ آثار مواجهة الخطابية ؛ فقد أذن الشاعر لنفسه بشيء من الإطالة ، وأذن لنفسه بأن يتخلى عن التركيز القديم المفصّل ، وأذن لنفسه في أن يستعمل التشابه أو تقارب المعاني بعضها من بعض ، وراح ينكر الوثبة القديمة مؤثرا عليها ما يشبه التؤدة ، وارتبطت هذه التؤدة بمفهوم الشعر الحر .

ولكن يبدو ان « صلاحاً » رأى الشعر يتسع لإيقاع متعدد الجوانب . وقديما ظهر بعض الحسد للشعر والرغبة في انتزاعه من عليائه . ولدينا في القرن الرابع الهجري ظروف خطيرة خلاصتها أن الولاء للثقافة العربية القديمة أصابه شيء من الاهتزاز . وخيل للمجتمع المضطرب أنه لابد من محاولة تجمع بين الشعر والنثر ، عسى أن نُرضي من بعض الوجوه حماة الثقافة القديمة وأنصار الثقافة الزخرفية الطارئة .

ويجب ألا نخلط قديما بحديث ، ولكن يبدو الشعر الجديد محاولة لدك الأصول والأخذ في شيء مركب ظهرت أهميته . فلا نحن نخلص للخيال وجسارته وسذاجته ولا نحن نخلص — دائما — لخطى العقل البطيئة المتشابكة . نحن — إذن — أمام فن لا يقتنع بأشياء كثيرة كان الأستاذ « العقاد » — رحمه الله — يسميها باسم دفعة الحياة .

نشأت هذه القصيدة فيما أظن في زحام التنكر لدفعة الحياة التي كانت حلم الرواد . « صلاح » لم يكن في وسعه أن يدفع كل المؤثرات الصعبة التي عاش فيها .

حدد « صلاح »ووقع في نفسه منذ اللحظات الأولى أن الشعر القديم خطابي رنان . وهذه قصة طويلة نشأت مع الاعتقاد بسلامة العروض القديم وقدرته على التحليل . وبذل أستاذنا الدكتور « مندور » في هذا الباب ما وسعه . ومغزى ذلك أنه لابد لنا من إيقاع ثان . ولا يستطيع قارئ متمهل أن يغفل وقع هذا الإيقاع ، وحاجته إلى الرياضة . وما يزال موضوع الإيقاع (القديم والحديث) قابلا لمزيد من الفحص . وكل الاصطلاحات التي أعطيت له تنم عن مشكلات . فالإيقاع — كأي شيء آخر في الحياة — يتحرك ، يعلو ويهبط عامدا . يصنع مقياسا ويتخطاه في داخل العمل الواحد . ويظهر أن شيئاً من الفرقة والانقسام والتفكك — يحتاج — دائما أو غالبا — إلى أن يوزن في إيقاع أكبر يجمع صداه ويعلو عليه .

ملأ الشعر الجديد الدنيا ، وشغل الناس ، وأحرز النجح ، وكتب له السلطان ، وأخذنا نذوقه دون حرج ، ولكننا أصبحنا نجد — في الوقت نفسه شيئاً من الصعوبة في قراءة قصائد قديمة كثيرة بفضل سوء قراءتنا للشعر المعاصر أحياناً .

وأنا لا أبحث عن التقويم . أحاول ببساطة أن أقول إن الشعر الجديد تعبير عن أزمة كبرى ، ومازالت الظروف الثقافية التي نشأ فيها غير مستقرة كان صوت الرواد يتعرض لشيء من الذبول أو النكران . كان الشباب

يحلمون بالتخلص من وطاتهم . كانوا يريدون جسارة أكبر . كانوا يتوقون إلى خطوات أكثر سعة . وأنا لا أزعم أن الرواد كانوا أكثر توقيرا للقصيدة « القديمة » من « صلاح » . وليس لدينا دليل على أن « صلاحا » كان يضفى المثالب على الشعر القديم جملة واحدة . فهذا ما لا يقع فيه شاعر كبير لا ترهقه النظريات العجلى . وربما كان الأستاذ العقاد بوجه خاص قد مهد السبيل للهجوم على نماذج كثيرة ، وربما تلقف هذا الهجوم بعض الأبناء النجباء . ولكن شيئًا من الشعور بالنقص والخوف من التردى كان يراود الباحثين منذ وقت مبكر .

وحين ظهرت بعض القصائد المجددة كان المجتمع يتعرض لهزة أكثر عنفا . وقد احتكمت ظروف جعلت بعض الناس يتصورون أن الرواد شغلتهم ثقافة « حرة » عن شئون المجتمع القاسية ، وشغلتهم القراءة عن الممارسة العملية أو السلوك الثقافى . ربما شغلتهم الشخصية الفردية المستعلية بنفسها ، وشغلهم ـ كذلك ـ الدفاع عن بعض الشعر القديم ، وإعادة صياغة التاريخ الإسلامى ، والدفاع عن الأدب بوصفه علامة الرجل الحر ، فضلا على الدفاع عن المجتمع العربى وسط بواعث مريبة أو مظلمة . وظيفة دفاعية يجب أن تقدر دون مبالغة .

ويراودنى الظن بأن الشعر الجديد ـ بزغ ـ حين بدأت هذه الموجة العظمى فى شىء من التراجع ـ وجدَّ ـ على المجتمع ماجدّ مما نعرفه جميعا . وأخذ كثير من الناس يشعرون بحاجتهم إلى الحذر ؛ فالثقافة ليست هى الحاكمة المطلقة .

فى هذا الجو نشأ الشعر الحر ، ونشأ إيقاعه . إيقاع يحنو على نثر الرجل العادى الذى أهمل . ويستخزى ـ متعاليا ـ من التماسك القديم . ويخيل إلى « صلاح » وزملائه أن الجسارة الساذجة لها فقه آخر .

لقد تراجعت اللهفة المبكرة ، وما صاحبها من عزيمة وثقة واستبشار ومع ذلك فتاريخ حياتنا العقلية فى العصر الحديث غير مكتوب ، وتاريخ تطور العبارة العربية كذلك . ولا يمكن أن نتجاهل نشأة الرهق ، والتخاذل والنفس الكسيرة إن صح هذا التعبير .

وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذا وبين « صديقة » صلاح فى القصيدة . وربما كان الانتقال إلى هذه الصديقة أكبر من مجرد انتقال نحوى .ربما تعنى الصديقة أن بعض معالم العلاقة الثقافية فى المجتمع والإحساس الأخلاقى ـ بخاصة ـ فى حاجة إلى شىء من التحرير . وهنا لابد أن يذكر « المازنى » .

هل خيِّل إلى « صلاح » أن اكتشاف مفهوم الصديقة له علاقة بمواجهة الليل أو الشغل الشاغل للقصيدة ؟ هل كانت الصديقة تعبيرا عن أسلوب آخر فى معرفة النفس ؟ الصديقة ـــ على كل حال ـــ أراد من ورائها الشاعر أن يحكى الجو الخاص ، وأن يبعد عن الخطابة التى أرقت كثيرين . وراح « صلاح » فى عذوبته المشهورة يتسلل إلى عقل القارىء لابساً زىّ رجل متواضع المظهر لا يحمل فى الظاهر إشارة قائد الفكر . ومن خلال الصديقة أعفى « صلاح » نفسه من بعض الأسئلة ؛ فهو فى القصيدة لا يدعى أن لديه نهجاً واضحاً ليقظة ذهنية أو لما يسمونه الخلاص . ولكن « صلاحاً » يعبر ـــ هنا ـــ عن أزمة كبرى . وتختلط هذه الأزمة بلفظ الحزن . وهو لفظ غامض أسيىء استعماله أحيانا .

« صلاح » فى القصيدة ذو فراش صغير . ينفضه ليل ويثقله . هناك ظلام يقبل ويدبر على الدوام . ما هذا

الليل ؟ ما هذا الحزن ، الذى كثر الكلام عنه ؟ لقد تعودنا الا نسائل الحزن وتاريخه ، وتعودنا أن نخلط بين مفهوم الحزن ومفهوم الأزمة - راح « صلاح » يثبت لفظا ثم ينفيه . كان معنا الحداد فحذفه واثبت مكانه ليلا ، ثم عاد فاثبت رحلة وبحرا وظلاما ومجلسا من مجالس السمر . ويبقى « صلاح » مقيداً فى رشاقته المعهودة ، يداعب قلقاً ، خوفاً من مواجهته . وإليك ما حكاه فى قوله :

فض مجلس السمر
إلى اللقاء ، وافترقنا - نلتقى مساء غد .
الرخ مات - فاحترس - الشاه مات
لم ينجه التدبير - إنى لاعب خطير -

هذا الحوار كان توقِّيا وعزوفا عن تامل المشكلة . كان « صلاح » ، يدرك أن قيادة الفكر أو المسئولية المباشرة عن المجتمع ترتطم بحاجة الفن احيانا .

امام « صلاح » مهمة صعبة ، لقد عرف ما تجره الرقة العاطفية التى استوقفت « العقاد » فى شعر « إسماعيل صبرى » و« ناجى » ومن يسمون أحيانا باسم الوجدانيين . وكانت محاربة هذه الرقة هدفاً . كان الفراش الصغير الذى اتخذه — فى القصيدة — تعبيرا عن موقف ثان . الرقة تتنافى مع « راو » مثقل غريب لا تفارقه الظنون - أو تتنافى مع هموم المُجتمع الكامنة فى « الاعماق » وقد عبر « صلاح » عن هذه الهموم بطرق مختلفة ، من بينها ما يسميه باسم مضاجعة النساء . هذه المضاجعة إحدى وسائل اللهو بالهموم والعجز عن مواجهتها معاً .

لكن « صلاح » يصر على نغمة التواضع التى فتحت ابوابا . قال إن الفرد العادى طائر صغير فقد ألفه . هذا الطائر محتاج إلى التعاطف، ومحتاج إلى التفصيلات ، ودعوى السذاجة ، والتلقائية ، والحوار ، والإيقاعات السريعة . ولكن فى القصيدة حنينا واضحا أيضا إلى مدافعة النظام الثابت الحاد الذى كان يراه معاديا لروح القص او الحكاية الشعبية . فى القصيدة يرتبط الإيقاع بالصفة الشخصية التى لا تخلو من استخفاء . وبعبارة أخرى فى القصيدة ما يشبه حلم ثقافة أقل انفصالا واستعلاء ، أو اقل اشتغالا لفكرة الرجل الممتاز الذى شغل الرواد . لنقل إن « صلاحا » يحلم بثقافة من طراز ثان اكثر حنانا على فكرة الشعب او تداخلا معها وهذا ما بداه الدكتور « مندور » ايضا .

هل تركت ابحاث الدكتور « مندور » اثرا عميقاً فى عقول الشعراء الأحرار ؟ المهم ان القصيدة تومىء إلينا باشياء . لست فى حاجة إلى من يعلِّمك . هذه ابيات لا يحتشد صاحبها احتشادا واضحا لمواجهتك . إذا ضاع منك لفظ أو عبارة وجدت خيرا منها . وإذا ثقلت على القارىء بعض الاحاسيس ، ففى وسع القصيدة أن تشركه فى طفولة أو طائر صغير . والطفولة ربما تقلل من حدة الصرامة الجادة التى فات أوانها .

ولكن « صلاحاً » يستدرج القارىء ؛ فالطائر الصغير يفترسه اجدل منهوم لا يحب الأطفال . ويلتقى الأجدل المنهوم بالطارق والمجهول الملثم . لدينا — إذن — طائفة من العوائق التى تقلق الطائر أو الطفل .

ولكن الطفل غير راض عن نفسه تماماً . فهو مشتاق إلى ما يسمى نفحة الجبل . أراد الطائر الذى يتنقل بين اجواء ان يجدِّد حياته ، وأن يتنفس هواء نقيا ، أراد ان يثبت أمام عائق أساسى . وندم الطائر على تنقله ورحلاته وحداثة سنه وتجاربه ، واشتاق إلى تغيير أساسى فى

شخصيته حتى يكون أكثر استعدادا للمقاومة والثبات .

وإذا حاولنا أن نمزج الافكار باللغة . وجدنا العائق المشار إليه يكاد يرتبط بالتشكك فى الكلمة المكتوبة . ففى اللغة حنين إلى لغة المشافهة واعتبارها منافسا يجب أن يعطى الفرصة ـ ومن يدرى فربما ادرك « صلاح » منذ وقت مبكر أن الكلمة المكتوبة بدأت تتعرض لامتحان صعب ' ولابد هنا من ملاحظة التطورات الاجتماعية المتشابكة التى تُهمِلُ فى تشخيص اللغة . ولابد من التساؤل عن أزمة شاعر يخاطب مجتمعا يتعرض للتدهور من بعض النواحى ، ويحرص فى الوقت نفسه على ما يسمونه مطالب الفن . لم يشأ « صلاح » أن يعيد صورة مثقف مترفع لا يبالى ـــ فى الظاهر ـــ بغير جنته الشخصية .

هنا وجد « صلاح » شخصية السندباد عونا كما وجد الأصدقاء ومجلس السمر والحكايات . كل هذه وسائل القفز فوق الأشواك .

فى وسط هذا الضياع المنكَّر بتشديد الكاف . يقول « صلاح » فى لهجته المعهودة :

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم .

ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم .

واضح ما فى هذا من الإيحاء بالوهم والمسلاة ، فقد لابرع مجتمع القصيده فى أن يجعل ما يشقيه فنا من الضحك .

و« صلاح » كما تعلم ـــ وجد هذا الجو ملائما لأشباه مشاهد مسرحية ، وراوٍ يتحدث دون أن يُرى واختلط الحوار والقص ، وكثرت الشخوص التى تتحرك بسهولة ، وصُوِّر المجتمع مشاركا فى هذا الحزن اللاهى أو اللهو الحزين . وخيِّل إلىَّ أن القصيدة جعلت من قلق أساس متكرر مظهرا لمتعة أو جمال . هؤلاء أطفال يلعبون فوق أسطح البيوت . فلتعجب من حياة تسخر من مجلس الندم والضياع فى بحر العدم . أو لتقل : إن هذه الحياة المبكرة لا تعلم ما أخفى لها من ليل وطارق وأجدل منهوم .

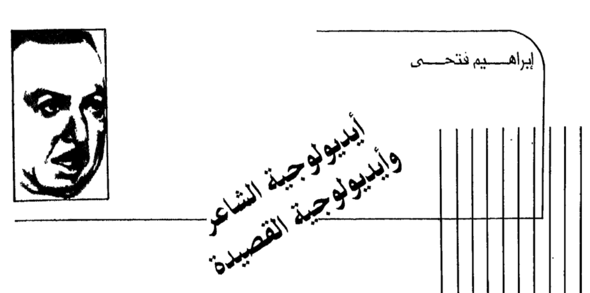
لقد استبعدت القصيدة بطرق شتى ، من بينها تركيب الجمل واختيار الكلمات وما يمتزج بهذا من إيقاع موقف الثقة . وقديما تحدث الرواد عن الحزن الغامض الذى « يبتهج » به المصرى ، وقديما تحدث « العقاد » عن جماليات الحرية والحاجة إلى المسرح الباطنى .

وجاءت القصيدة فأومأت إلى شىء من هذا المرح الكئيب الجديد . وربما رأى « صلاح » أن الجو الثقافى الذى أسهم فى إرسائه « العقاد » قد تغير . وربما احتاج القارىء إلى أن أذكِّره بأن « العقاد » كان يرمز أحياناً إلى العوائق بما يسميه حجرة النائم المريض حيث الخطو لمس ، والكلام همس ، وسياق الحديث لا إمعان فيه . وجاء « صلاح » فقال إن لدينا ألفاظا خشنة حقيقية لا يمكن إخفاؤها . والنائم المريض صورة غير مقبولة ؛ فالفرد العادى ينبغى أن يقاوم بفكاهته المرة .

والسلام النفسى من صفات الفردوس ، والفكاهة المرة قد تكون بابا إلى القلق الصحى .

وأقرأ القصيدة أكثر من مرة . لقد راودنى الشعور بأن القصيدة ربما تتشكك فى قدرة التحليل العقلى . هناك حاجة إلى محاكاة الدراما فى أنفسنا حتى نكون أكثر اختلاطاً بالمجتمع . لقد أوحت لغة القصيدة بأن القدرة على قياس المسافات الطويلة المتتابعة . وهى عملية فكرية ـــ تتعرض للمحنة ـ كما زعمنا ـ وقد وضح أيضا





البكاء شعرا الابتسام نثرا

منذ مطلع الصبا ترنمت قصائد صلاح عبد الصبور بأنين لا ينقطع :

يانجمى ! يانجمى الأوحد
مازلنا ـ مازال العالم ...
ما زال كئيبا ـ مازالا
الناس فى بلادى ـ صادر عام ١٩٥٧]

وتـردد قصيدتـه الشهيـرة « يـانجمى الأوحـد » أصداء حزنه ففى مناجاته لحبيبته يتحسس ما أبقت أيام الذل » ، وهى ليست أياما عابرة :

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
تعتل كليمات الحب

وهو فى مواضع أخرى من الديوان يجهر لصديقته بأنه مريض ، وساعده مكسور ، ومهجته على الفراش كل ساعة تسيل :

واغزل التراب فى سكينتى رداء
وأصنع الأكفان ثم انجر التابوت

ويتأوه فى الصفحات الأولى من الديوان الأول كما هى الحال فيما سيتلوه :

زحف الدمار والانكسار
وابلدتى هجم التتار .

الشاعر فى الشهور ذاتها التى عاصرت كتابة القصائد الحزينة كان يهتف بلحن مغاير فى نثر صاف جميل . يسقط الحزن : وهو عنوان لمقال صدر فى صباح الخير (١٩٥٦/٩/٢٧) . وفيه يتساءل : لماذا انت حزين ؟ لماذا انا حزين ؟ لماذا نحن محـزونون ؟ ويـلاحظ أن مزاج الحزن غالب على الأغنية فى مصر . يقفز إلى شفاه الامهات بالتعديد والندب ، وهن يعبثن بايـديهن فى شعر اطفالهن . ولكنه يسخر من الشعراء الحزانى . والفنانين الحزانى اشد السخرية فما التقى بصديق

ممن يصنعون الكلام أو الأنغام إلا وجده حزينا ، كأنه عائد لتوه من المدفن ، وقد أودع التراب أعزّ عزيز .

وهو يقول في حملته على هؤلاء : إنهم ينشرون الحزن ، ويبشرون به ، ويدعون إليه الناس » « والأمر معهم أدهى وأمر لأنهم يعرفون الكلام المؤثر ويتقنونه .. وهم حلفاء الحزن . وإذا لم يتوفر لديهم يبحثون عنه . ولأنهم يريدون أن يستلفتوا انتباه الناس تراهم يجسمون أحزانهم الصغيرة ، كأن الواحد منهم يريد أن يقول للناس : « انظروا ! كيف أنى بطل ، أحمل هذا القدر كله من الأحزان » .

وهو يعدد أسباب الحزن وكلها ترد في قصائده مثل : الفشل في الحب ، ويرفض ذلك الحزن . فالمسئول الحقيقى عن هذا الفشل ، هو المنفصل (عكس المجتمع) الذى نعيش فيه من ناحية العلاقات بين « الرجل والأنثى » فلم إذن تحزن على شيء لست مسئولا عنه . فإذا جاء الفقر سببا للحزن ، وما أكثر ما يتردد ذلك في شعره أيامها ، أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما . وهو يهدى لمحبوبته قلبه .. « هدية الفقير »] وجدناه يقول في صخب إن الفقر خلاصة عهود الاستبداد والظلم الماضيات : « وها نحن ذا في عهد جديد يُرسى دعائم اقتصاد جديد ... وهذا الخير الذى سيتحقق سيعمنا جميعا . وفي فترة الانتظار .. هذه .. لا تحزن وتغلّب على الفقر بأن تساهم في البناء الجديد ، لتقتله قبل أن يقتلك ويقتلنى » ، هذه كلمات صلاح عبد الصبور للمحزونين قبل صيحة محمود العالم الشهيرة في وجهه (المصوّر يونيه ١٩٦٤) لم البكاء والسدّ العالى يمسح أحزان الصحراء ؟

أما الحزن نتيجة للانشغال بالموت ، وهو نغمة واضحة في شعره : **هذا الصباح أدرت وجهى للحياة وأغتمضت كى أموت]** فهو في المقال موضوع للتهكم « من بعض الناس الذين لا يحبون الحياة » . فإن من يعرف الحياة جيدا ، ويفنى في تيارها الصاخب المتجدد ، لا يفكر كثيرا في الموت . يجب أن نكون واسعي الأفق ، وأن نعرف أن الإنسان ليس أنا أو أنت فحسب . بل ليس هو جيلنا كله ، فإن عمر الانسان على الأرض طويل ومجيد أيضا . وكاد أن يصبح سيد الأرض ، ووارثها كما أراد له الله . ونحن نحترم الإنسان ونقدسه ، ونؤمن بخبرته ، وتجاربه ، وبقدرته على الانتصار دائما ... ولا نشك في أن التطور والارتقاء أمر حتمى ... ولأننا نحب الإنسان ونؤمن بتقدمه فإننا نُخلى للأجيال القادمة مكاننا غير مجبرين ، بل مختارين إننا نموت باختيارنا لأننا نؤمن بالحياة . والشاعر يخاطب الصديق المحزون في الختام : « **أيها الصديق أرجوك أن تفرح وتتفاءل وأن تحاول ، أن تنتصر دائما على ما يحيط بك ، فإن كل شيء جميل يولد في ظل الابتسامة ودع الباكين يبكون**[1] .

السيرة الشخصية

وهذه الاقتباسات المطولة لا تستهدف الحديث عن « ازدواجية » في شخصية الشاعر ولا التجريح السطحى الذى لا علاقة له بشعره ، بل التفرقة المنهجية بين أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية النص الشعرى فليس من المستطاع أن نستنبط رؤية القصيدة من أفكار المؤلف العامة ، ولا من التحليل السيكولوجى لمواقفه الانفعالية الذاتية . لقد كان صلاح عبد الصبور مواطنا مصريا عربيا ، ينتمى إلى صفوة الصفوة من مثقفى المراتب الوسطى في المجتمع أثناء فترة تحولات سياسية عاصفة ، حافلة بالتناقض كما كانت حياته سلسلة بين درجات الصعود والنجاح داخل النظام الاجتماعى ـ السياسى والدائرة الشعرية معا ـ وما أقل ما تعرض له ـ شخصيا

من « أهوال » المرحلة ولا يمكن أن تكون رؤيته انعكاسا لوضعه الطبقى باعتباره فردا بين عشرات من السادة مديرى العموم ، فى المؤسسات ، والهيئات المتحكمة فى التلقين الفكرى . فهل من الممكن أن تكون للمنحنيات الشخصية فى حياته أثر موجه لرؤيته بدلا من الأوضاع الاجتماعية ، ويقال : أحيانا : إن بعض التجارب الحادة هى التى ينفرد بها الشاعر ، أما المناخ الاجتماعى ، وما يصاحبه من مناخ فكرى ، فيخضع له صلاح عبد الصبور كما يخضع له غيره . (٢)

ويدور الحديث هنا عن نشأته الريفية ، وعن إخفاق زواجه الأول ، ويجرى الاستشهاد بالدكتور شكرى عياد فى مجال تجارب صلاح الشخصية ، فهو يقرر إنه سمع معظم قصائد ديوان « أقول لكم » (الصادر سنة ١٩٦١) فى دار الشاعر حوالى سنة ١٩٥٨ وكان فى غمرة حبه الأول ، ولعله ذاق فى ذلك الوقت أكبر قدر من السعادة . ولكن الشاعر ، فى شهادة شكرى عياد ، يحس بأن الأرض تميد من تحت قدميه ، وأنه خسر كل شىء عندما تقوض بنيان هذا الزواج ، فاستحالت أغانى الشجن الهادىء فى أقول لكم[١] إلى إلى قصائد تقطر مرارة ولوعة فى « أناشيد القرار » ومطلع ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم (١٩٦٤)[٣]

ومن قبيل « الهزات » التى تقدم بها شكرى عياد خيبة أمل صلاح فى الماركسية التى اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر من موهبته الشعرية لخدمتها

ولكن الشاعر يتغنى بالصيغة الثالثة للحرية التى تتفادى قصور الحرية الليبرالية فى المجتمع الراسمالى ، وغيابها فى حزب ديكتاتورية البروليتاريا ، وهى « التجربة الجديدة للاتحاد الاشتراكى » ، ويرجو أن تجد صيغة ملائمة للثورة الاجتماعية والاقتصادية معا ، لتكون إضافة إلى ضمير العصر كله (!!) إنه هنا يقدم عرائس موهبته للسلطان طائعات ، دون اغتصاب[٤] ولم يكن تغيير المشار إليه فى قصيدة « عودة ذى الوجه الكئيب » من شخص محدد بأنفه وندوبه بعد أحداث مارس ١٩٥٤ إلى الاستعمار وعملائه بعد ١٩٥٦ إفاقة من وهم أو انطواء تحت « قدر من التضليل » ، كما سيقول بعد ذلك ، بل تكيفا بارعا .

وليس من الضرورى أن يكون صلاح عبد الصبور على المستوى الشخصى ، باعتباره ذاتا فردية ، أفضل من الجماعات التى أنتسب إليها فى البداية ، مثل : الإخوان ، أو اليسار وليس من الضرورى أن يكون إعجابه بعبد الناصر فى فترة ما نوعا من التضليل ، أفاق منه على إعجابه بسياسة السادات[٥]

وما يعنينا فى الحقيقة ليس هو موقف الشخص الشاعر ، بل موقف القصائد ورؤيتها فقد يكون الموقفان متناقضين .

الأئديولوجية الجمالية

وننتقل إلى اتجاه آخر عند غالى شكرى الذى يرى أن ايديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساسا من إحساسه الذاتى بالقضايا الكيانية (الوجودية ؟) الكبرى ، لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، وإنما يكتسب أيديولوجيته فى الإطار الحاضر الشامل « لمأساة » الإنسان فليست المشكلة السياسية أو الاجتماعية عنصرا وحيدا[٥] مستقلا عن بقية العناصر المكتوبة لمأساة البشرية وإنما تتشابك فى جوهر مركب يشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث التاريخية السريعة الزوال ، ليتوقف عند تخوم الحدث اللا نهائى ، فى أزمة الإنسان والعالم .

والأيديولوجية عند الشاعر فى هذا الاتجاه لها معنى فريد مغاير تماما لمعناها فى بقية الفنون . فالشعر لقاء حار مباشر مع الذات . هو لحظات من العرى الكامل أمام المرآة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة (كذا) ، فالطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعيا يتسع للجزئيات الأيديولوجية مثل الرواية ، لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات فى صراعها الذى لا ينقطع[٦] فالارتباط بين الشاعر والقضية التى اختارها ارتباط لا يحدث بين الانسان الذى فى الشاعر والقضية . وإنما بين الشاعر الذى فى الإنسان وتلك القضية .

وهنا نلتقى بالنزعة الذاتية فى فرديتها الحادة ، داخل ما يسمى بالأيديولوجية الجمالية للشعر . أو بالأيديولوجية الغنائية الانفعالية وهى تتفاعل مع الأيديولوجية العامة للطبقة الوسطى ، أو التى كانت وسطى (البورجوازية) فى عالم اليوم . ولسنا بإزاء الجوهر النهائى الميتافيزيقى لطبيعة الشعر .

ولابد من إبراز أن صلاح عبد الصبور فى كتاباته عن الشعر - وليس فى ممارسته الشعرية بالضرورة - يقترب من تلك النظرة ، فالشعر عنده طموح إلى « استشراف المعانى الكلية وروح المغامرة الفكرية » ، ولا يقف عند صياغة الانفعالات والأفكار صياغة تختلف عن صياغة النثر ، بل هو فن رؤية هذه الانفعالات وتلك الأفكار ، رؤية تختلف عن رؤية الناثر . وصلاح يحتفى بالقول الذى يذهب إلى أن الشعر الحديث صوت إنسان فرد لا صوت مجموعة من الناس ، ولا صوت فرد موجه إلى مجموعة بعينها ، بل هو صوت هذا الإنسان يتحدث عن نفسه إلى العالم كله . وتلك عند صلاح مسلمة تزلزل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهى أن البلاغة هى مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . وليست تلك المسلمة الجديدة أمرا هينا فى تاريخ الفن ، فهى الدافعة إلى التفرد والمغامرة عند الفنان . وهذا الطابع الفردى فى إنتاج الشعر ، أو فى الأيديولوجية الجمالية » يدعمه أنه شعر كتابة لا شعر إنشاد ، ووسيلة تلقيه الآن هى القراءة فالقارىء أيضا يتلقى القصيدة لقاء حميما ، إذ تنعقد بينهما صحبة مباشرة وهو يتلقاها ، فى حال تختلف عن حال المتلقى القديم فهو لا يرهف سمعه ، ولكنه يرهف ذوقه وعقله وقلبه . لذلك يرى صلاح أن النبرة قد خفتت فى جميع النتاج الشعرى الحديث فى العالم وازداد الشعر صعوبة بلغت مداها فى المدارس المحدثة (**حتى نقهر الموت** : محاضرة ألقاها صلاح فى عَمّان عام ١٩٦٦ قبل أن ينشر غالى شكرى كتابه(شعرنا الحديث إلى أين عام ١٩٦٨) .

وقد نرى هنا المقولة الرومانسية القديمة عن تطابق الصدق الذاتى للقلب (فكرا وشعورا) والقيمة الشعرية . فالشاعر الذى يجيد ملاحظة أعماقه يولد أنفعاله كما يقال وفى فمه ملعقة التعبير الشعرى الذهبية فالشعر فى تصريحات صلاح فى إبداعه الفعلى ينبثق عن تجربة داخلية كثيفة ، شديدة الخصوصية ، وهى صفة فذّة للفرد ، تنتج عن حركة الكيان الداخلى أو أعمق أعماقه : حركة سابقة للتعبير اللغوى وأدواته ، ولكنها تكتشف ذلك التعبير تلقائيا دون اللجوء إلى المقولات الفكرية التقليدية ، لتتبلور فى نقاء ذاتى محض ، إنه صدق ذاتى بطولى يعيد إبداع كل شيء من جديد . وربما كان من الألغاز التى تستعصى على الحل تفسير قدرته على أن يكون مفهوما ما عند أى فرد آخر ، أو على أن تكون له قيمة فنية تميزه

عن ضروب الهذيان والهلاس واللغو ، لا عند شاعرنا ، بل عند دعاة التفرد المطلق . ولكن صلاحا يجد سندا فى « الإنسان الإنسان »[1] فى الصورة المثالية الانتقائية لإنسان مجرد أبدى ، هو معيار التقييم داخل الكون القديم إن تلك الذات المغرقة فى تفردها تحيا عنده داخل تجريدات كلية موحدة مستعارة من أحد فروع الأيديولوجية السائدة ، عن مأساة الوضع البشرى الوجودية ، وضياع الإنسان فى العالم ووحدته وهجران السماء له .

○ أيديولوجية النص الشعرى

وليس المقصود بالإيديولوجية فى عمومها هنا نسقاً مجردا من المقولات الفلسفية أو السياسية ، أو مذهبا عقائديا ، بل هى ممارسة لغوية اجتماعية ، ولا توجد النظرات والتمثلات والمعتقدات والتقييمات باعتبارها كيانات روحية ، بل باعتبارها علاقات واقعية متجسدة لغويا وسلوكيا بين قوى السيطرة والإذعان ، فهى تجسيد كيف يحيا الناس شروط حياتهم بعد أن يحولوا تجاربهم الجزئية اليومية إلى كل متخيل ، على نحو يعيد إنتاج الهيكل الاجتماعى وقواه المهيمنة داخل الكون ، فى الأيديولوجية العامة للفلاح العادى الذى يموت فى قصيدة موت فلاح [ديوان أقول لكم] تصور كلى لدورة حياة يفرضها القدر لا مخرج منها ، إنه كان كل صباح يصنع الحياة فى التراب

والقصيدة تمجد « العمل » وتتخيل غياب الشروط القمعية المحيطة بهذا العمل ، فإحياء الأرض بالخضرة من أول الزمان حتى الموت فى الظهيرة كان معناه فى الحقيقة أن يظل وجه الفلاح الشاحب مجدورا ، مثل أديم أرض جرداء ولكن الأيديولوجية العامة تصمت عن ذلك . وتمجد القصيدة كذلك الجماعة المتآلفة التى لا ينفصل الفلاح عنها باسم فردى أو ملامح خاصة ، إنهم جاءوا ليسبلوا عين أخيهم ، أو يقبلوا جبينه ويغيبوه فى التراب

وحدقوا إلى الحقول فى سكينة
وأرسلوا تنهيدة قصيرة ... قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتى الصغيرة
من أول الدهر ، الرجال .

إن هذا السيزيف » وأمثاله فى قرية مصرية ظلت الصخرة السمراء بين مكنبيه ثابتة . وعلى الرغم من أن القصيدة تمتدح أنه « **لم يكن كدابنا يلغط بالفلسفة الميتة** » لأنه لا يجد الوقت فى غمرة العمل (الذى لا تقول القصيدة إنه يفتقر إلى أى إبداع ، أو تطور ، أو أمل فى مستقبل) إلا أن هذا الفلاح فى القصيدة تعشش فى ذهنه تصورات أيديولوجية ، أشد موتا من جميع الأموات عن الكون والمصير ، تعمل على فرض الموت داخل حياة أمثاله وإعادة إنتاج العلاقات المؤقتة باعتبارها شيئا يمتد من أول الزمان حتى مصارع الأجيال جيلا وراء جيل .

وتفكيك العناصر ، المكونة للقصيدة حياة إنسان طبيعى ، موت مثقف ، من ورق عن فلسفة ميتة ، سكينة اضطراب ، نهاية استمرار . فلاح صامد بالصخرة ، المثقف سيزيف يصعد ويهبط يكشف عن تناقض بين اتجاه التصورات داخل القصيدة . لقد قيل إن هذه القصيدة تنتمى إلى مرحلة تأثر الشاعر ببعض اليساريين ، ويستشهد كثيرون بقول شكرى عياد فى مصدر سابق : إن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض المثقفين اليساريين « **وأكثرهم فى ذلك العهد لم يكونوا على حظ كبير من الثقافة بل كانت الثقافة فى قاموسهم سبّة** » ومهما يكن هؤلاء الذين يحملون أيديولوجية اليسار جهلة فإنهم لم يمجدوا قط استسلام الفلاحين لنزعة قدرية كما تشهد « الشعارات » التى ينتقدها شكرى عياد دائما عن الثورة على الأوضاع . ولكن التناقض فى القصيدة بين رأس الفلاح المثقل بالعذاب ،

وتعاسة أوضاعة ، وبين سكينته وطمأنينته ، ومقابلة الموت فى جسارة ، لا ينبع فى المحل الأول ـ من سعادة الشاعر فى حبه الأول أثناء كتابة قصائد الديوان ـ كما سبقت الإشارة ـ مما جعل الشجن هادئا رقيقا . بل قد ينبع من الأيديولوجية الجمالية التى كان الشاعر يرتاح إليها ، وهى تقوم بتعديل » الأيديولوجية العامة .

ولنكرر ما يقوله « **تيرى إيجلتون** » فى « النقد والأيديولوجية » من أنّ اللغة ، تلك العملة البريئة الطبيعية ، فى حقيقتها ساحة معركة تحمل ، استعمالاتها آثار جراح وضروب شقاق وانقسام وكل عواصف الصراع السياسى والقومى والطبقى فاللغوى هو دائما اللغوى الأيديولوجى السيكولوجى الاجتماعى السياسى . واللغة المشتركة حافلة بالصراع ، فهناك لغات متحاربة عند الشعراء فى الفترة ذاتها ، لإدماج الأفراد القراء ، منذ طفولتهم وسنوات تنشئتهم وتعليمهم فى هذا الشكل أو ذاك من الأشكال الإدراكية والرمزية ، لتلك القوى السائدة ، أو المعارضة ويمارس الشعر وظيفته الأيديولوجية على نحو طبيعى تلقائى وفى فورية تتصف بها التجربة الحية . ولذلك فإن أيديولوجية قصيدة « موت فلاح » ليست هى الايديولوجية العامة السائدة فى المجتمع . فمثقفو الطبقة الوسطى الذين يمارسون الإبداع يقيمون داخل الإطار العام نسقا فرعيا يحمل سمات المعارضة ، يقبلون الاستقلال والتصنيع والقومية العربية والاشتراكية الرسمية التى يجدون فيها مجالات للصعود ، ولكنهم يعارضون إلغاء التفكير المستقل ، والتعبير المستقل ، بل وغياب الحرية الفردية وهذا تناقض اجتماعى حقيقى لا ينتمى إلى الأخلاقيات الشخصية . وتجيء التناحرات داخل حلف السلطة وانعدام الاستقرار فى الممارسات ، ثم الهزيمة ، لتحول « السياسة » إلى مناورات وصفقات ومقاولات على خلفية من القمع البوليسى . لقد أصبح الالتزام إلزاما والواقعية قبولا للأمر الواقع وكان لابد من الاحتجاج على ما فى الواقع من سوقية غليظة وكبت ووصولية إنتهازية . وفى بعض الأحوال لم يكن هذا الاحتجاج رفضا للعلاقات السائدة ، بل مهدبا معترفا به تحتاج إليه تلك العلاقات باعتباره عطلتها المدفوعة الأجر ، ونوعا من تقسيم العمل ، وتوزيع الأدوار ، لا يمس الأساس ، رحلة داخلية ترفيهية بعيدا عن الحياة اليومية . وهى رحلة سياحية لا يقوم بها مغامرون مكتشفون رواد ، فهى معروفة الخريطة والمسالك مقدما ، فعل تسيح ، وحلم محلّق .

تناقضات خصبة :

وليست أيديولوجية قصائد عبد الصبور صيغة منظومة من أيديولوجيته السياسية العامة ، بل هى تتناقض معها فى بعض الأحوال فهذه الأيديولوجية تعاد صياغتها جماليا .

وليست تلك الأيديولوجية الجمالية أو الرؤية لحة متجانسة الأجزاء ، بل هى مركب متعدد المستويات . إنها التقاء روافد متنوعة داخل تركيبها مثل نظريات الأدب ، والتقاليد الشعرية ، والممارسات النقدية ، والأجناس الأدبية ، والأعراف ، والأدوات ، وكذلك التصورات عن دور الجمالى ووظيفته ومعناه وقيمته داخل ثقافتنا الراهنة .

ولابد أن نلاحظ اختلاط الأمور بالنسبة لشاعرنا ففى قصائده تكون النغمة التشكيلية أحيانا قد تبنت دور الشاعر بوصفه المعبر الملهم عن القيم الجماعية

ياسيف المعتصم الثائر ـ اخلع غمد سحابك ـ
وانزل فى قلب الظلمة ـ شق العتمة ـ واضرب يمنى فى
طبرية ـ واضرب يسرى فى وهران

(قصيدة أبى تمام ١٩٦١)

بل إن الشاعر حينما يرقد وحيدا فى سماواته » فإنه يحلم بالرجوع إلى أصحابه الأخلاّء بظهر السوق ، ممتلئا بالأنغام والأبيات فهو يجافيهم ليعرفهم . المنشد يخاطب الجماعة أو يخاطب صديقا أو حبيبة داعيا إلى الفعل والتجاوز والمشاركة فى قلب الجماعة . « الأنا » تعبر عن « النحن » فى تقاليد الشعر الشفاهى .

وقد يكون الشاعر هو المنشق المتمرد الناتج فى مرصد هامشى مؤقت فى قصيدة « الظل والصليب » من نفس الديوان : هذا زمان السأم نفخ الأراجيل سأم دبيب فخذ امرأة ما بين اليتى رجل سأم . لا عمق للألم . لأنه كالزيت فوق صفحة السأم . لا طعم للندم . لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ... ويهبط السأم يغسلهم من رأسهم إلى القدم طهارة بيضاء تنبت القبور فى مغاور الندم .

وهذه القصيدة ينتقدها غالى شكرى : فقد يكون الخيط الفكرى فيها شديد الوضوح فالسأم فى المستوى الفطرى هو فاعل ما تصوره بقية القصيدة من إحباط ولكن الخيط الفكرى وحده لا يصنع شيئا : لا يكسب التجربة وهج الحياة ، ولا يملأ شرايينها بالدم ، ولا يسرى فى خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعى وحده هو عند غالى شكرى الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة ، ثم يجىء التقارب بين مستويات هذا التجسيم فى مختلف مقاطع القصيدة ليخلق التوازن والتناسق فى هيكل التجربة الشعورية ككل .

والأيديولوجية الجمالية عند غالى شكرى هنا تقوم على المسلمات الرومانسية فى صياغة لها بكلمات إليوت عن المعادل الموضوعى : فالقصيدة افتقدت ادوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتهما فى وجدان القارىء بصورة مماثلة ، أو قريبة من الإحساس الأصلى المزعوم عند الشاعر » . ولكن لا احد يستطيع أن يعرف الكثير عن هذا الإحساس الأصلى المزعوم عند الشاعر ، ولا عند أحد القراء . وعند هذه الأيديولوجية تصبح القصيدة مرآة للتجربة الوجدانية ، كما يكابدها الشاعر فى حياته ، باعتبارها اندفاعا أو طفحا تلقائيا للانفعال الحار نجح الشاعر فى إقامة قنوات التوصيل الملائمة التى تحملها إلى القارىء .

تحوير الأيديولوجية الشخصية :

وربما لم يكن هناك هذا التناظر الحسابى أو التعادل الادانى بين الخيال الشعرى والشخصية الإمبريقية فالقصيدة التى تصور تجربة انفعالية ليس من الضرورى أن تكون جزءا من السيرة الذاتية للشاعر ، أو تعبيرا عن المزاج النفسى الحافل بالسأم لصلاح عبد الصبور فى مكتبه أو فراشه ، أو تربطها بحياته علاقة سببية مباشرة (العلاقة قد تكون شديدة التعقيد والمفارقة) .

وتعمل الصياغة الجمالية الأيديولوجية بكل رصيدها من الصيغ المتاحة ، ومن مواضعات التعبير ، على الا تكون العلاقة بين الخيال الشعرى . مجسدا فى البناء اللغوى الإيقاعى للقصيدة وبين الواقع النفسى للشاعر والقارىء ، علاقة تبعية سببية تمضى فى اتجاه واحد فالمواضعات السائدة أو البازغة تحيل حياة الشاعر إلى اقنعة اسطورية ، أو نموذجية ، وفقا لمقتضيات بعض الاتجاهات الأدبية وقد تقوم الأيديولوجية الجمالية التى يتبناها الشاعر فى قصيدة غنائية اعترافية بتحوير حدث انفعالى ، او تجربة مصورة ، إلى نقيضها وتقدم تفاعلا

محيرا بين الواقع والوهم ، وتضادا صارخا بين التوقير المتعبد « للمحبوب والإيماءات الغليظة الهازئة به .

وتحيا القصيدة حياتها المستقلة عن التجربة النفسية للشاعر تحت تأثير أدوات تعبير وصيغ تقنية وتراث ممتد وكلها تتجاوز الفرد وتجربته وتحمل تضمنات أيديولوجية مغايرة تكوين لغوى يطوقه المعنى ويحاصره ويكسوه ، وهو معنى يحيا « بين » ذوات فردية تنتمى إلى أزمان مختلفة كما يوجد « داخل » الذات الفردية ، وتكف القصيدة عن أن تكون مجرد وعاء لتجربة سيكولوجية ؛ فهى لا تناظر الإطار الذهنى للشاعر ولا للمتلقى وليست وثيقة سيكولوجية (ولا شهادة سوسيولوجية وقصائد صلاح تحوى عناصر جمالية قد تكون نتاجا لتشكيلات ايديولوجية تنتمى إلى مراحل تاريخية مختلفة .

فالقصيدة ليست محاكاة لتجربة سابقة ، أو تعبيرا عن أيديولوجية جاهزة ، بل هى إبداع لأيديولوجيتها الخاصة ، لها منطقها الذى يستبعد ويختار ويعيد التنظيم .

وهذه الإيديولوجية فى عيون القصائد عند صلاح عبد الصبور تركز على الصراع بين جوهر الانسان فى امتلائه الحسى ، وثرائه الانفعالى ، وتحليقة الفكرى وطاقات فعله وبين سقوطه فى الوجود المزق المغترب داخل العلاقات الاستغلالية القمعية ولا تمكن ترجمتها إلى نسق من المقولات الفلسفية المجردة أو إلى مذهب متكامل .

ماذا تبغينى يارباه ؟
هل تبغينى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغينى أن ادعو بالاسماء الظلم ، وتمليق
القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والفقر
الروحى ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،
والتعذيب ، وتبرير القسوة ، والإسفاف الفعلى
وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ..
لا لا
لا أقدر يارباه
صوت عظيم
اخرج منها ، فانك رجيم

« الموت بينهما » من الإبحار فى الذاكرة ١٩٧٩

والشاعر العاشق المعشوق يصبح عاهرا متوج الفودين بالحديد والحصى ، تحب فيه المرأة وهو ملكها الغريب الاسم المزيف السمات رؤية قديمة لفرد آخر ، كان يشبهه ولكنه ليس هو ، كان فتى الحلم جميلا ، وليس مزوقا كما أصبح بعد السقوط ، مثقفا

لا ذرب اللسان . محتشما نبالة فى الطبع لا خوفا وعاطفا لا عاطفيا .

(احلام الفارس القديم) قصيدة أغنية لليل)

وفى قمة (الانتصارات وتعاظم النجاحات) قبل هزيمة ١٩٦٧ فى أحلام الفارس القديم قصيدة وديوانا (١٩٦٤) كانت الأيديولوجية الجمالية عنده تنظر فى اتجاه معاكس بين المواقف السياسية والاجتماعية التى تؤيدها ايديولوجيته السياسية ، كانت زاوية الرؤية الشعرية هى تعميق السمات الإنسانية وشجاعة الراى والكبرياء ، وعمق الانفعال والتعاطف

كنت إن بكيت هزنى البكاء ، وكنت عندما احس بالرثاء للبؤساء الضعفاء ـ أود لو أطعمتهم من قلبى الوجيع والفرحة البسيطة وكنت إن ضحكت صافيا كأننى غدير يفتر عن ظل النجوم وجهه الوضىء] . إن الابتذال السوقى والمنافسة قاطعة الرقاب والفردية المختنقة فى حمى الصعود خلقت حنينا سوداويا إلى نمط عتيق للفردية القروية والفرد البرىء فى حضن الجماعة والطبيعة ، باعتباره ملاذا روحيا متخيلا للبكارة والنضارة

والانسجام داخل الفرد وخارجه فى مواجهة تجار الاشتراكية من البيروقراطيين والبصاصيين والجلادين والمتسلقين .

وظل الشاعر يحن إلى الدمعة البريئة ، والضحكة البريئة ، والحب الرقيق ، والطهارة ، وعناق غصنى الشجرة ، وجناحى الطائر وهذا الحنين المستمد من رصيد الماضى لا يستهدف رجعة ولا نكوصا فالحبيبة صافية كأنما كبرت خارج الزمن فى كون خلا من الوسامة أكسبه التقتيم والجهامة ، وتظل الرؤية الجمالية تركز على ليل يكرر نفسه وصبح يكرر نفسه وعلى الوحشة تهبط فى القلب مع الإظلام ، ورفيف الرايات المتضورة والمكسورة ، وقصص القتلى والفتلة ، وضجيج الطرقات ، وجنازات الأموات بل وسام التكرار يكرر نفسه « فالمدينة كررت أيامها وخزنت فى لحمها وجلدها المكررين ملايين من الكدريين وحين يتمرد بعض المكروريين على التكرار . تسلمهم الأيام للتكرار . (تكرارية - من الابحار فى الذاكرة) . وفى مقابل هذا الأغتراب ينتسب الشاعر إلى الطاقات الحيوية للأنسان فى حواسه ، إلى شهوة الأطراف ان تلمس أعراق الأشياء وشهوة الشفتين إلى التقبيل وشهوة الأنف أن تعرف ، ورغبته فى معرفة من أين تجىء حُمّيا الكأس ، والموسيقى وتجاوب ذكرى نبض فى وقدة نبض .. وكل ذلك ذكرى ، فهو مغترب فى أنحاء الكون ، مغترب عن جسم هامد .

إن مواد البراءة الطفلية المطهرة من وحل التجربة الروتينية ، وقيود اللحظة الحاضرة ، والاختناق ، والسأم تبحث عنها القصائد فى أعمق أعماق الوجود ، أو فى أعلى الأعالى ، فى الما وراء خارج المجتمع ، اعتمادا على مغازلة الصيغة الغنائية فى الموروث الشعرى فالمحبوبة مرتبطة بالطبيعة ، وهى تنهب « مخزن » الطبيعة من العبير والألوان والأصوات ، وتصاحبها مفردات ذات قيمة غنائية مستقلة ، مثل : النجوم ، والفجر ، والجدول ، والأزهار ، تشكل تداعيات جاهزة ، ولا يبقى على الشاعر إلا تنسيق باقة لفظية من عناصر الطبيعة تثير مجرد نطق ألفاظها القيم الانفعالية المتراكمة حولها .

يغسلنى حنانك الرقيق مثلما - تغتسل السماء بالغمائم - ومثلما تهتز للربيع شجرة يسقط عنى ورقى القديم يموت حزنى العقيم حزنى المقيم . يصافح الحياة وجهى الذى نضرته بسمتك امد نحو الشمس كفيا - وارفع العينين للنجوم (احلام الفارس القديم) .

فالحواس الطازجة متلهفة فى الصيغ التراثية على عالم من الخبرة الجديدة يعرف الشاعر مكانها الدقيق ، فهو فى الطبيعة البدائية والطفولة البريئة والأرض البعيدة عن مواضعات التجربة اليومية المغتربة وفى الذكريات المتخيلة وفى الاستقصاء الشديد الرهافة لمويحات الذات . انه نموذج طوبائى مستمد من المخزون الغنائى وايديولوجيته المستمدة دون تغيير ولكن هذا الجهاز الغنائى العاطفى مؤسسة ايديولوجية قد تنثر الأزهار الصناعية على بشاعة العالم الواقعى وتنفث نارها فى ادوات التوصيل الجماهيرية من اغان وافلام ولن نجد فى قصائد صلاح التى تستخدم تلك الصيغة بنية متجانسة لتجربة تتصف « بوهج الحياة او ممتلئة الشرايين بالدم كما يتصف هيكلها الشعورى ككل بالتوازن » على حد قول غالى شكرى . فقصائده متعددة الصيغ المتناقضة دون توازن او اتساق فى الهيكل الشعورى . وذلك ليقيها من الوقوع فى شرك المسلمات العتيقة وكيف لتجربة عن الموت فى الحياة والسأم ان تتصف بوهج الحياة



وتدفق الدم بـالشرايـين ؟ فالشـاعر يتعمـد أن يقدم صراعا بنيويا وخللا فى التوازن بين الصيغة الوصفية التفصيلية لبعض صور السأم فى قلب تجارب لذية مثل نفخ الأراجيل والشروع فى المضاجعـة ، وبين طـراز متهكم عن الـدور التطهيرى للسـأم ، بالإضـافـة إلى صورة معممة لاستسـلام مكتئب يخفى تحته حـذوة احتجاج صاخب وحينما تتخلى بعض مقاطع قصيدة الظل والصليب عن الصورة بالمعنى الحسى المجازى ، فإنها تستخدم بعض التماثلات النحوية فى التركيب اللغوى وقافية موحدة لتؤكد مفارقات حياة بلا حياة .

أنا الذى أحيا بلا أبعاد
أنا الذى أحيا بلا آماد
أنا الذى أحيا بلا أمجاد

وتنتهى القصيدة بصورة ساخرة نفاذة عن الأنف المجـدوع نتيجة الاشتبـاك بالـواقـع والخـروج من السأم .

وهل من الممكن للمفاهيم أن تنقل نثرا هذا الموقف الشعرى من الكون والإنسان عند صلاح عبد الصبور فى خصوصيته الفريدة ؟

---

(١) صلاح عبد الصبـور ـ الأعمال الكـاملة المجلد السابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ مقال يسقط الحزن ص ص ١٢٣ ـ ١٣٠

(٢) د . أحمد عبد الحى . شعر صلاح عبد الصبور الغنائى . الهيئة العامة للكتاب ١٩١١ ص ص ١٩ ـ ٢١

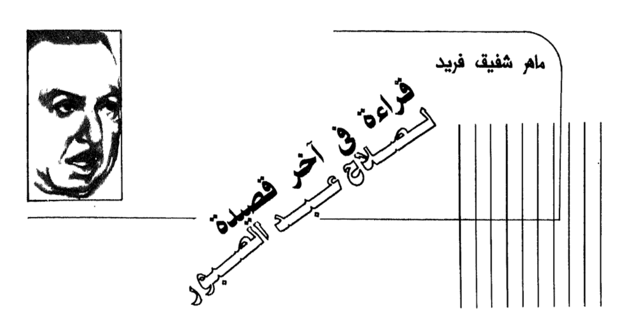
(٣) د . شكرى عياد « صلاح عبد الصبور وأصوات العصر » مجلة فصول المجلد الثانى العدد الأول .

(٤) الفكر المعاصر يوليو ١٩٦٨ الأعمال الكاملة مصدر سابق ص ٣٢٦ .

(٥) انظر د . أحمد عبد الحى مصدر سابق ص ص ٢٠ ـ ٢٧ .

(٦) غالى شكرى . شعرنا الحديث إلى اين . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

المصدر نفسه ص ٢٤٢ .



إذا كان شهر أغسطس ١٩٩١ قد وافق الذكرى العاشرة لوفاة **صلاح عبد الصبور**، فإننا لا نريد أن نتخذ من ذلك ذريعة للحديث عن حياته . لسنا ممن يؤمنون بالمدخل البيوجرافى إلى شعر الشعراء ، وإنما نحن نؤمن بأن الكلمة الشعرية أهم ما فى حياة صاحبها ، وأن شعره هو لباب سيرته الداخلية والخارجية على السواء . فما كانت فى حياة **صلاح عبد الصبور** أحداث لافتة ، ولا مواقف خارقة ، ولا كوارث جسام ، ولا نِعم تجاوز المألوف ، وإنما كانت ـــ على السطح ـــ تجرى عادية بشكل عام ، تشبه حيوات غيره من الأدباء فى أغلب تفاصيلها وإن افترقت عنها هنا أو هناك . ووراء هذا السطح كانت حياة الشاعر الحقة التى كفلت له أن يكون واحداً من أبرز شعراء جيله ، حياة داخلية خصبة عرفت التمزق الروحى ، والأزمات الوجودية ، والتردد بين قطبى الزهد واللذة ، كما استوعبت ـــ خلال عمرها القصير نسبيا ـــ منجزات عصرنا فى الأدب والفلسفة والسياسة ، وتوقفت لدى موانىء فكرية ومذهبية عديدة ، واستودعت لحظاتها تجربة الإنسان الحديث باعتباره وريثا لكل العصور ، وزاوجت بين الفكر والحس ، بين التأمل المجرد وعشق العينى المحسوس . وعن هذه الحياة الداخلية ، كما تتجلى فى قصيدة بعينها ، نتحدث هنا .

« **عندما أوغل السندباد وعاد** » قصيدة من أواخر ما نشر **صلاح عبد الصبور** ، وإن كنا لا نجزم بأنها آخر ما كتب ، حيث انه قد تكون بين الأوراق التى خلفها حين وفاته جذاذات من قصائد ، وشذرات كان يُراد لها أن تكون نواة أعمال أكبر . نشرت القصيدة فى مجلة « العربى » الكويتية فى عدد أكتوبر ١٩٧٩ ، وأعيد نشرها ـــ بخط الشاعر ـــ فى كتاب « **وداعا فارس الكلمة** » الذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢ ، عقيب وفاة الشاعر . والقصيدة ذات قيمة رمزية من حيث أنها إيماءة وداع ، خلاصة عمر ، حصاد تجربة ، بطلها هو السندباد أحد أقنعة صلاح عبد

الصبور ، لا بل هو صلاح عبد الصبور ذاته ، فعنده يتحد الوجه والقناع ، أو بتعبير بودلير الذى كان شاعرنا له محبا وإلى شعره منجذبا — يتحد الجرح والسكين ، الفريسة والجلاد .

والسندباد شخصية أثيرة فى أدبنا العربى الحديث ، كما فى آداب أجنبية عرفت لكتاب « **ألف ليلة وليلة** » قدره ، واستوحت شخوصه وموضوعاته . فمن بين رفاق **صلاح عبد الصبور** على مسيرة الشعر الحديث نجد الشاعر العراقى **بدر شاكر السياب** يؤلف قصيدتى « **رحل النهار** » و « **مدينة السندباد** » . وللشاعر اللبنانى **خليل حاوى** قصيدتان عنوانهما « **وجوه السندباد** » و « **السندباد فى رحلته الثامنة** » . وفى مجال المسرح نجد **لشوقى خميس** مسرحية عنوانها « **السندباد** » . وفى الرواية كتب **عبد الرحمن فهمى** — وهو من أعمدة « الجمعية الأدبية » التى كان شاعرنا فى شبابه من أبرز أعضائها — رواية « **رحلات السندباد السبع** » . وفى النقد الأدبى نجد لجبرا إبراهيم جبرا كتابا عنوانه « **الرحلة الثامنة** » أو الرحلة التى تلى رحلات السندباد السبع وتحملها إلى آماد جديدة . لا ، بل إن شبح السندباد ليتخايل فى رواية أديب أيرلندى هو **جيمز جويس** ، صاحب « **يوليسيز** » ، وذلك حين يكتب بأسلوب طليعى ، أقرب إلى التدفق السيريالى ، فقرة ترجمها الدكتور لويس عوض فى كتابه المبكر والهام « **فى الأدب الانجليزى الحديث** » (١٩٥٠) . يقول **جويس** :

« **ماذا أتعبه ؟**
إنه متعب بعد طول السفر
مع رفاقه . ومن رفاقه ؟

السندباد البحرى . السندباد البحار ، والصندباد الصياد ، والخندباد الخياط ، والنندباد النجار ، والحندباد الحداد ، والفندباد الفلاح ، والبندباد البناء ، والهندباد الهجّاء ، والرندباد الرقاص ، والكندباد الكشاف ، والدندباد الدساس ، والطندباد الطحان ، والزندباد الزمار ، والسجندباد السجان ، والغنغنباد الغثغاث .

متى كان ذلك ؟

حين مضى إلى الفراش المظلم فوجد مربعاً حول بيضة الفرخ . فرخ الرخ ، رخ السندباد البحرى فى ليلة الفراش ، فراش كل فرخ ، فرخ كل رخ » .

أى علاقة يمكن أن تنشأ إذن بين هذه الشخصية الأسطورية وبين شاعر مصرى حديث ولد فى ٣ مايو ١٩٣١ ، وتوفى فى ١٤ أغسطس ١٩٨١ ، وتخرج فى كلية الآداب ، جامعة القاهرة فى ١٩٥١ ، وعمل مدرساً وصحفياً ومستشاراً ثقافياً بالهند ورئيساً لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ؟ أو بعبارة أخرى : ما الذى اجتذب صلاح عبد الصبور فى شخصية السندباد دون غيره من الشخصيات التى تحفل بها آداب الأمم المختلفة وأساطيرها ؟ الإجابة عن هذا السؤال — من واقع شعر الشاعر ، لا من واقع الرجم بالظنون — تستطيع أن تقدم مفتاحاً لعالم هذا الشاعر وعقله الخلاق ، وذلك لما هو معلوم من أن فعل الاختيار الفنى فعل قصدى ذو دلالة ، لا يكون عشوائياً قط ، وإنما ينبع من اهتمامات الفنان ويصب فيها ، ويعكس أعمق انشغالاته الروحية ، وهمومه الفكرية ، ومشكلاته التقنية .

قبل أن نعرف السر فى انجذاب صلاح إلى السندباد ، وقبل أن نتحدث عن قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » يجمل بنا أن نقرأ هذه الأبيات من قصيدة باكرة له ،

هى قصيدة « رحلة فى الليل » :

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق
كوجه فارميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان اخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

السندباد هنا ـ مثل اوديسيوس عند الإغريق ، أو مثل مهيار الدمشقى فى شعر ادونيس ـ رمز الرحلة والمغامرة والسعى وراء المعرفة . إنه ـ بتعبير نيتشه ـ واحدممن يعيشون فى خطر ، يبنون مدنهم قرب بركان فيزوف ، يرسلون سفنهم إلى بحار مجهولة . وهو فى هذا يقف على النقيض من الندامى : رمز الإنسان العادى القانع بحياته اليومية ، يضاجع زوجته ، ويغرس الكروم ، ويعصر النبيذ احتياطاً لمقدم الشتاء . وقد كان صلاح عبد الصبور فى عمق اعماقه ـــ ومن وراء سطح حياته الهادىء المتزن ـــ واحدا من رحالة الحياة الذين تضطرم باعماقهم شهوة الجنون المقدس ، ويرمضهم شوق لاعج ، إلى اعتصار تجارب الحياة قطرة قطرة ، حتى لا يبقى فى الكأس سؤر ، ولو كان الثمن فى حياة الشاعر . وقد دفع شاعرنا ذلك الثمن ـــ فى لحظة عبثية ارادها القدر ـ وكأنه يأبى على الإنسان أن يفرط فى تساؤلاته ، ويريد له أن يقنع بالسهل اليسير ، وهيهات هيهات .. فما الشاعر سوى اندفاعه لا تتوقف صوب المستقبل . إنه ـــ بتعبير برجسون ـــ سورة حيوية تحيل المادة الغفل والهلام السابق للفكر (اللوغوس) إلى وجدان يتلظى ، وعقل يستشرف آفاق الغد ، وروح تتأجج هوى وغضبا وحيرة وعذابا : ذاك قدر الإنسان مذ كان ، لا بل هو شرفه ومجده وإكليل غاره الذى به يتماز عن سائر الخليقة من جماد ونبات وعجماوات .

وفى قصيدة أخرى لصلاح عبد الصبور هى قصيدة « الملك لك » ، نلتقى بالسندباد واحدا من التهاويل الخرافية التى تعمر خيالات الطفولة ، وتزحم أركانها ، فتروع الشاعر الطفل ولكنها ـــ على غير إدراك منه ـــ تشحذ خياله ، وترهف وجدانه ، وتعده لما ينتظره من رحلات فكرية أو وجدانية على الورق :

واحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول فى قصره الملرد
فاصرخ رعبا
وتهتف امى باسم النبى

هذا هو السندباد الذى اصطفاه الشاعر واتخذ منه خدنا ومرشدا ورفيقا . إنه رمز الرحلةالخارجية التى تراسل الرحلة الداخلية ، ومن عناقهما يتولد التكامل الذى ما فتئت البشرية تطمح إليه بين الكلمة والفعل ، بين الرغبة والتحقق ، بين الغريزة والعقل :

لنقرأ الآن قصيدة « عندما اوغل السندباد وعاد » :

كل شىء تجلى له وتكشف ..
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما ،

وصار الرحيل
مللاً يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه وادار الشراع عن الريح
واستعد ليوم المعاد

فى فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصباحات
عرف السندباد الاماسى
كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه ،
ويصبح كونا من الطيب واليشب ، والشمس
مجمرة تتدلى سلاسلها الذهبية ، ثم
يعانقها الغيم ، تبتل حافتها بالندى ،

كاشفا سر الوانها السبعة المستكنة فيها
يخرج البحر الوانه
يمزج البحر الوانه
يتبارى مع الشمس وصلا وعشقا ، ويبذل
حتى تحلّ العرى ، ويذوب الوجوم
زبرجدة يصبح البحر ، ينفث لؤلؤه
الزبدى ، ويملؤك الفرح يا سندباد كما
امتلات حبة بالرحيق ، وتمثل للنزع والنسم
صدرك قيثارة تتثاوب فيها اصابعها الخشنات
الرقيقات .
ينتشى السندباد بمراى الزمان يعود
إليه،وينفى ويثبت فيما حوت عينه من رؤى ،
وما احتملت من ظلال البلادوما احتملت من شجى
كامن او اسى مستعاد
ويبحر فى عرقه ودماه ، ويرسى بشط
الزمان البعيد القديم

وتعود إلى السندباد طفولته ، وتعود الحقول
حقولا ، ويعود الغدير ليمتد كى تتارجح فى جانبيه
الحقول
وتعود السكينة كى تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكى تتناثر بين ملاءاتها ارخبيلا
يطوف بين جزائره السندباد
زمنا مستعاد

ويعدو .. ويعدو ..
(يضحك السندباد لصورته ، وهو يعدو)
وتصلصل فى قلبه الطفل اجراسه الذهبية ،
يعدو .. ويعدو
ويعود إليه صباه رغيفا ، ونهدين
كانا يميلان فى صدره ، يلثمان معا بين خاصرتيه ،
لقد خانك الوقت يا سندباد ، تسرب فوق رمال
حياتك ، لولا فم البحر ، اسنانه الزبدية ،
لولا عناق الرياح وانفاسها فى وتينك كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحارى ، وملساء
مثل صخور الشواطىء ، كنت قضيت من
الوجد والحزن ، اوغل إذن سندباد ، اخترق
خيمة الافق ، وادخل ..
ترشف نداها البليل ، ارتعد نشوة ،
وتحول عمودا من الفرح والنار ، ينتفض جدرانها ،
يتلهب فى عمقها ، ثم يهوى كبرق اضاء ، كبرق خبا
... وتقضى زمان الصبا

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه ،.
ويغدو اديما من الجلد ، اسود مغضوضنا

لزجا بالطحالب والسمك الميت والزيت ، تلهث
نحو الاديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح
.. اهذا هو البحر ؟
لحد من الماء ، واد من الخضرة المطفاة
.. اهذا هو البحر ؟
موت تئن به جهشات المجاديف معولة ، والشموس
ممزقة فى جهات السماء

كان بعض الاماسى غطاء جميلا كجسم امراة
كان بعض الاماسى غطاء ثقيلا كقبر
كان بعض الاماسى ثوبا شفيفا ، ذيول
الطواويس ، نثر النوافير ، اعراف خيل
الرياح العراب
يمتطى السندباد الظلام المنقط بالضوء ،
يبحر نحو مياه السماوات ، وحدك تمضى
ايا سندباد ، وقد ثمل الندماء واغفوا ،
ونامت ايادى رجالك فوق المجاديف ، لا
شاهد لارتفاع البراقع إلا عيونك ،
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة ..
بحره سبع سماوات ، واصبحت معنى
تحوم فيه المعانى ..
وجدت .. فقدت .. وجدت ..
ورايت الذى قد سمعت
وسمعت الذى قد رايت

كان بعض الاماسى ثوبا صفيقا من الزيت
والقار ، الريح ساكنه كالزجاج ، على وجهها
البارد المستطيل تخثرت الظلمات كدم ..
اخلفت وعدها السحب ، لم تتفتح
حدائقها عن زهور النجيمات ، لم يرد البدر
اباره فى حقول السحاب ، وما تبعته عيونك
وهو يرطب خديه فى زرقة الماء او خضرة
العشب ، نفسك مثقلة بالهموم ، اناخ
عليك المساء واثقل حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء
ويثقل نفسك ما حملت من رؤى
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن ، او اسى مستعاد .

هذه هى القصيدة ، تتأبى على الترجمة إلى نثر فج من نوع ما يعلمونه لطلبة المدارس . ولكننا نكتفى بأن نوجه نظر القارىء إلى عدد من النقاط .

النقطة الأولى هى إن القصيدة تتويج لأعمال صاحبها ، وتطوير لا تخطئه العين لما تحفل به قصائده السابقة من أفكار ومشاعر وخبرات ، وإن زادت عليها حكمة العمر ، وشمول النظرة ، وهدوء النبرة . فى الماضى كان الشاعر يتحدى ويتألم ويتلظى ، وكانه يلبس قميصا من لهب ، ولكنه هنا لا يتعامل مع اللهب قدر ما يتعامل مع الرماد . لا يصور التجربة فى لحظتها الفورية قدر ما يرسل نظره إلى الوراء متأملا معنى التجربة . و« صلاح عبد الصبور » يشبه ، فى ذلك ، شاعره المفضل « إليوت » الذى انتقل من شعر الوجدان إلى شعر الفكر ، من رابسوديات المدينة الحديثة بكل عجيجها واحتدامها وزحامها إلى ديوان « اربع رباعيات » حيث يستوحى بعض رباعيات بتهوفن وبيللا بارتوك الوترية ، ويعيد خلق ما فيها من جمال قدسيّ يستعصى على اللفظ تصويره ، جمال ما كان المؤلف ليصل إليه إلا بعد أن عاش حياة وجدانية زاخرة ، وتوصل ـ على نار التجربة

الصاهرة ـ إلى نوع من الهدوء الفلسفى ، والمصالحة مع الحياة ، شأن بروسبرو فى مسرحية شكسبير (العاصفة) .

والنقطة الثانية هى إن الحالة الوجدانية الغالبة على القصيدة هى حالة الملل : « كل شيء تجلى له وتكشف / كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما / وصار الرحيل / مللا يستطيل .. » .

لكاننا هنا مع سليمان بن داود ، صاحب سفر (الجامعة) القائل : « كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن » أو لكاننا مع « بودلير » شاعر الرحلة ، ذاك الذى سبق أن خاطبه « صلاح عبد الصبور » قائلا :

انت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
يا عشيق البحار وخدن القمم
يا اسير الفؤاد الملول
يا صديقى انا

وهو ذاته « بودلير » الذى طالما تغنى بالرحلات ، ونشد الاغتراب غير انه ظل يتردد ستة أشهر قبل أن يرحل إلى هونفلير (ما أقربها من باريس حيث أقام !) والرحلة الوحيدة التى قام بها وهى رحلته إلى جزيرة موريس . قد تبدت له عذابا واى عذاب » ، على ما يقول الدكتور « عبد الرحمن بدوى » فى كتابه (دراسات فى الفلسفة الوجودية) .

والنقطة الاخيرة هى أن « صلاح عبد الصبور » يعمد هنا إلى منهجه الأثير ، منهج التضمين واستيحاء أصوات الشعراء السابقين ، فهو حين يقول مثلا :

فى فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصباحات
عرف السندباد الأماسى

إنما يستوحى قول ج . ألفرد بروفروك فى قصيدة « ت. س. إليوت » .

ذلك إنى قد عرفتها كلها ـ
عرفت الأماسى ، والصباحات ، والأصائل ..

وحين يقول :

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه
ويغدو اديما من الجلد ، اسود مغضوضنا
لزجا بالطحالب والسمك الميت والزيت ، تلهث
نحو الاديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح
اهذا هو البحر
موت تئن به جهشات المجاديف معولة ، والشموس
ممزقة فى جهات السماء

إنما يستوحى قصيدة الشاعر الرومانسى الإنجليزى « كولردج » : (الملاح القديم) حيث نجد رحلة كابوسية فى عرض البحر تكفيرا عن ذنب ارتكبه الملاح إذ قتل طائرا كان الملاحون يتبركون به.ونقرأ من ترجمة الدكتور « عبد الوهاب المسيرى » والأستاذ « محمد على زيد » لتلك القصيدة :

وعند الظهر وقفت الشمس الدامية
فوق راس الصارى
فى سماء حارة نحاسية
شمس لاتزيد فى حجمها عن القمر

كان كل لسان من شدة الجفاف
زاويا عند جذوره
فلم نستطع الكلام
وكاننا مختنقون بالرماد

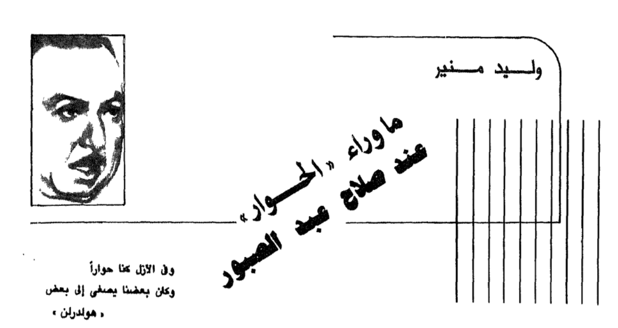
كانت الحلوق جافة ، والشفاه سوداء محترقة
فلم نستطع ضحكا او عويلا
ووقفنا بكما من شدة الجفاف .

لكن هذه الأصداء ليست محاكاة ساذجة ، كما في شعر كثير من شعرائنا ، وإنما هي جزء من رؤية كونية موصولة ، ترى في التراث الادبي والفني ملكا مشاعا لكل شاعر خلاق ، وتستوحي الجانب الأبدي الخالد من طبيعة الإنسان على اختلاف البقاع والأدهار .

لقد أوغل السندباد وعاد : أوغل في تجارب الحس والفكر والروح ، وعاد لنا بثمرات رحلته شعرا وفكرا يجاوزان الواقع . وفي هذا تكمن قيمة شعر « **صلاح عبد الصبور** » : إنه إغارة مستمرة على الحدود ، وطموح إلى الماوراء ، وسعى لم يتوقف إلا بتوقف أنفاس الشاعر ، إلى توسيع رقعة الوعي ، وزيادة نفاذ العين الداخلية المبصرة ، وهو ايضا ـ كشعر « **السياب** » و« **ادونيس** » و« **حجازي** » وكل مبدع كبير ـ قد نقل القصيدة العربية ، بعد عصور من الركود ، إلى ساحة الشعر العالمي في قرننا العشرين ، شعر التنظيم الاروكسترالي المعقد ، لا الآله البدائية أحادية الوتر . فعل « **صلاح عبد الصبور** » هذا كله في نصف قرن . وربما كان خير ما نحيى به ذكراه هو أن نواصل هذه المهمة المقدسة التي اضطلع بها في دواوينه ومسرحياته الشعرية ودراساته : مهمة أن يكون شاهدا على عصره ، ومجربا تفنيا لا يكل ، ورحالة لا يفتأ يسعى إلى زيادة رصيد الإنسان من خبرة العقل ، وتجربة الحس ، وثروة الوجدان .







ماوراء «الحــوار» عند صلاح عبد الصبور

وليـــد مـــنير

وفى الأزل كنا حواراً
وكان بعضنا يصغى إلى بعض
« هولدرلن »

ربما تُعَدُّ فكرة (الحوار) عند صلاح عبد الصبور مدخلاً مُهمّاً إلى فهم عالمه ؛ هذا العالم المتشعب الأطراف ، المتعدد الأبعاد ، العميق فى غير إبهام ، النافذ الوصول والتأثير فى غير مجانيَّة . فلهذه الفكرة دلالةٌ مركزية فى نظراته وتأملاته وشعره على حدٍّ سواء . وهو شديد النزوع إلى تأكيدها على أكثر من وجه ، مولَعٌ بتأويلها فى أكثر من وجهة . ولعله ، بذلك ، يقترب من « هولدرلن » الذى دفع « مارتن هيدجر » إلى تأسيس كينونة الإنسان على اللغة حيث أن اللغة تتحقق ـــ فيما يقول هيدجر ـــ تحققاً تاريخياً فى الحوار ، وتكتسب أصالتها من خلاله .

والحوار ، بمعناه الأكثر رحابة ، لا يتمثَّلُ فى جدل طرفين فحسب . بل يتمثَّلُ فيما هو أشمل وأوسع محيطاً . إنه مشاركة المُخْتلِفات فى الكشف عن حقيقةٍ ما ، تُوَحِّدُ فيما بينها بقدر ما تفصل فيما بينها ـ حقيقة تتصل بالواقع الموجود وتجاوزه فى آنٍ واحد . ومن ثَمَّ فإن الحوار بحثٌ دائبٌ عما يروغ ويخفى ويلتبس . الحوارُ انفتاح الذوات فى تفاعلها على عمق أصالة الوجود . ولغة هذا الحوار هى لغة الانفتاح المشترك ، بتعارضاتها كافة ، على العمق الذى يؤسس به الوجود أصالته . وهى لغة تفضح ثنائية الذات حيناً ، وتفضح تضاد الذوات حيناً آخر . بيد أنها تعمل فى كل الأحيان على تعديد سطوح الواقع ، وتكثير زوايا الرؤية، بما ينوِّع على لحن الحقيقة ، ويعيد توزيعه بين آلات مختلفة .

حوار الذات ، وحوار الشعر :

لا غرو إذنْ أن ينظر صلاح عبد الصبور إلى الذات بوصفها حواراً ، وأن ينظر فى الوقت نفسه إلى الشعر بوصفه حواراً كذاك . فهو يقول فى كتاب سيرته الممتع (حياتى فى الشعر) :

وقد يدير (الإنسان) نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط انه من المستحيل ان تغرس في نفس الإنسان ، ويعلمنا انه لابد من إدراكها بالجدل .

وفي لعبة (ثنائية الذات) تقف الأشياء بما هي وسيط يصل بين ذاتي وذاتي الأخرى ، كما تقف بما هي وسيط بين الفكرة والشك أو بين الفكرة ونقيضها . والأشياء هنا هي الوسط الجدلي للتفاعل ، وهي الرحم الذي يلد الحقيقة : تلك الحقيقة التي تنتمي إلى النقيضين معاً بقدر ما تنفي ذاتها عنهما .

فإذا انتقلنا إلى القصيدة بادرنا صلاح عبد الصبور بقوله :

والقصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي فهي تبدأ بخاطرة يظن من لا يعرفها انها هابطة من منبع متعال عن البشر .... هناك خاطرة اولى إذن تفد إلى الذهن ، تبزغ فجاة مثل لوامع البرق ، وتسعى إلى ان تقيد وتقتنص ، فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات ، وقيد وجودها المتشيىء ، واكتسبت حق الميلاد ، وهنا لا بد أن تمتحن هذه الفكرة النابعة من اغوار الذات الساكنة ، التي ضاقت بفتورها ، لتاقت إلى ان تعي نفسها .

وعلى غرار حوار الذات ، يكون حوار الشعر . فالخاطرة (الفكرة) تندمج في نفسها ، وتنسلخ عن نفسها . وعالم الأشياء يمدها بالصور والكلمات . فالصور والكلمات نبع « تنهل منه الفكرة الشعرية في انقسامها على ذاتها » .

انقسام الوحدة إذن هو مناط الوعي بهذه الوحدة لدى الشاعر البصير (ذاتاً وإبداعاً) . وكلٌ من (مرآة الذات) و(مرآة الفكرة) تنهض بتحويل الذات أو الفكرة إلى صورة . ومن ثمَّ يتولد وعي الإنسان بذاته ، ووعي الشعر بذاته كذلك . فالوعي هو رؤية الموجود لوجوده عبر نفسه ، والتفاعل مع هذا الوجود مروراً بغيره من موجودات متعينة . الوعي انعكاس موجب بما يعني انه ليس تجسيداً آلياً لواقع وجود ، ولكنه إقامة حوار خلاق يعيد إنتاج هذا الواقع ويدفعه إلى الأمام . وذلك لأن الحوار يكشف عن التشابه والاختلاف معاً . وما هذا الكشف إلا اكتشاف لإمكانات الحركة المتبادلة ، ومعرفة بقانونها .

الفيلسوف والنبي والفنان :

يقول صلاح عبد الصبور : « في آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر » . ويقول أيضاً :

إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها ، لا في قفاها ، وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة في ايام وساعات .

إن كلًّا من الثلاثة — بالأحرى — يحاور الحياة بطريقته . فالفيلسوف يحاورها عن طريق العقل ، والنبي يحاورها عن طريق الروح ، والفنان يحاورها عن طريق الوجدان . ولما كان (العقل) و(الروح) و(الوجدان) مظاهر ثلاثة لوحدة واحدة هي الإنسان ، ولما كان الوعي الإنساني في ذروته مَجْلَى هذه المظاهر ، فإن العقل يدخل طرفاً في حوار ثلاثيٍّ ، طرفاه الآخران هما الروح والوجدان . كما أن الروح تدخل طرفاً في حوار مع العقل والوجدان . وبالمثل يدخل الوجدان طرفاً في حوار مع العقل والروح . وفي النهاية فإن الفيلسوف والنبي والفنان يدخلون في حوار ، بعضهم مع البعض . ويُمَثِّل هذا الحوار أعلى قمة إدراكية من قمم المعرفة ، وإذا كان في

آثار كل نبى أو فيلسوف قبس من الشعر ، ففى آثار كل شاعر كذلك قبس من الفلسفة أو النبوة . ولعل هذه الحقيقة قد دفعت بالمتنبى الشاعر إلى إعلان نبوته صراحة وهو يخفى بين طواياه إيماناً صادقاً بنفسه ، كما دفعت أبا نواس إلى التلبس بذات الفيلسوف إذ يقول :

ألست من الفلاسفة الكبار ؟ !

وتعنى « المحاورة » فى العربية المجاوبة ، و« التحاور » هو التجاوب . والمجاوبة والتجاوب كلاهما على صلة بالجَوْب والإجابة . فكأن الحوار فى أصله مردود الحركة والسؤال . والحركة سمة الفعل والسؤال سمة المعرفة . ومن ثمَّ فإن الحوار ما يجسِّدُ الفعل والمعرفة فى كلام . وهذا الكلام الذى يقارب بين الفعل والمعرفة يكمن دوماً فى مبادرة النبى والفيلسوف والشاعر نحوه ، وامتلاكهم له .

النبى والفيلسوف والشاعر ــ تأسيساً على ذلك ــ نماذج تمتلك موهبة الحوار إذ تمتلك القدرة على الحركة وطرح الأسئلة .

ولعلنا نلمح اتحاد هذه النماذج جميعاً فى نموذج واحد جامع (الشاعر / الفيلسوف / النبى) إذا قرأنا قصيدةً مثل قصيدة (الخروج) من ديوان (أحلام الفارس القديم) حيث يقول صلاح عبد الصبور متمثلاً هجرة النبى محمد عليه السلام :

إن عذاب رحلتى طهارتى .
والموت فى الصحراء بعثى المقيم .
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة .
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه ، يا مدينتى المنيرة
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

هنا يكون الموت بداية لحياة الحقيقة ، فالحياة حلم ، ومدينة الصحو مشروطة بالسفر المضنى نحو (الموت = البعث) . بيد أن هذه النظرة المتفلسفة تدفع إلى التساؤل بقدر ما تدفع إلى مكابدة الحركة :

هل أنت وهم واهمٍ ....
أم أنت حق ؟

ولقد كان أبو العلاء المعرى الذى يعده صلاح عبد الصبور « ثلاثة أرباع الشعر العربى » مثالاً جيداً كذلك على تداخل النماذج الثلاثة واندماجها . ولقد انقسم بحق على ذاته ثلاثة انقسامات . وكم حاور الشاعر فيه الفيلسوف والنبى ، وحاور الفيلسوف فيه الشاعر والنبى ، أو حاور النبى فيه الشاعر والفيلسوف ولعله كان من أسبق الشعراء الذين كنوا عن الحياة بالحلم :

والمرء فى حال التيقظ هاجعٌ
يرنو إلى الدنيا بمقلة حالمٍ

كما كان سابقاً إلى تصوير محنة الروح ، والتساؤل عن حقيقة حريتها ، وعن مصيرها :

والروح شىء لطيف ليس يدركه
عقل ويسكن فى جسم الفتى حرجا
سبحان ربك هل يبقى الرشاد له
وهل يحس بما يلقى إذا خرجا ؟

وقد اتخذت الرحلة الوجودية للذات لديه ــ برغم قعوده فى محبسه ــ صورة غاية فى التوتر والعنف حيث يقول :

يموج بحرك والأهواء غالبة
لراكبيه فهل للسفن إرساء

وحياة الدين والفلسفة والفن لها مدارٌ واحدٌ ـــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ـــ قائمٌ على « غلغلة العقل فى المادة » . وهذا القانون نفسه هو الذى يربط بين القيم والحضارة والتطور . و« غلغلة العقل فى المادة » شكلٌ فريدٌ من أشكال الانسنة . فالإنسان يحاور الطبيعة ـــ فيما يبدو ـ محاورة خاصة يرمى من خلالها إلى جعلها على هيئته . ولِمَ لا ؟ أليس هو الكائن الوحيد الذى يجمع بين العقل والمادة فى أرقى صورهما ؟ أليس هو الكائن الوحيد الذى ينهض بين ذرات فكره وذرات جسده هذا الحوار القديم من أجل مجاوزة الضرورة إلى الحرية ؟ ولكن غلغلة العقل هنا تعنى غلغلة الحياة . وما غلغلة الحياة سوى مزيجٍ من تشبع الذهنى بالوجدانى ، وتشبع الوجدانى بالروحى ، وتشبع الروحى بالذهنى ، إنها ـــ بالأحرى ـــ حوار الوعى مع المادة حواراً متداخلاً يمنحها المعنى والقيمة .

القصيدة حوار يطلب امتداده :

كان « نيتشه » على حق ـــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ـــ حين قرر أن الفن العظيم خادم سيدين فى وقت واحد : ديونيزوس ، وأبوللو لكأن حواراً قائماً بين اللذة والحكمة يصنع عبر استمراره هذا القوام المتماسك للإبداع ، ويحافظ على عناصره فى حالة من التوازن .

وقد مال صلاح عبد الصبور إلى وصف عمل الشاعر بما يوصف به عمل الرسام ، فجعل من التشكيل صفة لفعل الإبداع الشعرى ، واقترح للتشكيل سمتين متآزرتين هما : التوازن ، والبناء . وإذا قلنا إن اللوحة المرسومة بريشة المصور حوار بين الظل والضوء أو حوار بين اللون والإيقاع ، فلابد أن تكون القصيدة (توأم اللوحة التشكيلية) حواراً بين الصورة والموسيقى ، وبين الكلمة والسياق .

وهذا الحوار الداخلى بين عناصر التشكيل يطلب امتداده بالضرورة فى حوار خارجى أرحب . ولعل حوار الخارج هو ما أسماه صلاح عبد الصبور فى (قراءة جديدة لشعرنا القديم) « حواراً مع الكون » أو « حوارا مع الكائنات » .

يقول صلاح عبد الصبور :

.. وقد يندفع الشاعر فيجرى لوناً من الحوار بين الطبيعة وبينه كما يحدثنا « اوس بن حجر » أو « عبيد بن الأبرص » إنه يكاد يلمس اطراف الضباب بيديه ليدفعه عن وجه الأرض .

وفى حوار الشاعر مع الكون يتميز ـــ فيما يرى صلاح عبد الصبور ـــ بعدان مهمان : المزج بين الطبيعة والعاطفة ، والتجسيم الذى يجعل من الطبيعة إنساناً فاعلا . وهو يضرب أمثلة دالة على ذلك من أشعار امرىء القيس وذى الرمة وكشاجم وأبى تمام والبحترى .

أما الحوار مع الكائنات فهو حوار إسقاط يقوم فيه الشاعر بتوهم المحبوب ظبياً أو بَقَرَ وحش ، أو حوار تماهٍ يقوم فيه الشاعر باقتناص حال مشترك فيما بينه وبين القطا أو الفرس أو الذئب . ويُركِّزُ « صلاح عبد الصبور » فى هذه الصورة التمثيلية أو تلك على ما يسميه بـ « الحركة النفسية » بوصفها موازاة للحركة العضوية فى المكان . وأكاد أظن أن حوَاراً متنامياً ينشا بين حركة النفس فى الزمن وحركة الأعضاء فى المكان ، وينمُّ فى توتره وإيقاع تحولاته عن محنة « ذات كونيةٍ » كلية تنتظم داخلها الإنسان والحيوان والطير والجماد ، أى الموجودات بأشكالها الشتَّى .

بيد أن هذا الحوار ، بالرغم من كليته ، يوازن بين المطلق والتاريخى فى سياق واحد ، وينزع إلى إشباع كلٍّ منهما بالآخر .

ولعل صلاح عبد الصبور نفسه قد قام بهذا الحوار الرفيع مع الكون والكائنات فى غير حالة . وهو يجسم الطبيعة ، ويمزج بينها وبين عاطفته ، ويعمد إلى الإسقاط والتماهى ، لينفذ إلى أحشاء سر كونى مُوَحَّدٍ عبر تفاعل المطلق والتاريخى تفاعلاً دائباً . ولنا أن نضرب مثلاً واحداً على هذا الضرب من الحوار بقصيدة (أحلام الفارس القديم) ، حيث :

لو أننا كنا كغصنى شجرة

......

لو أننا كنا نجيمتين جارتين

......

لو أننا كنا جناحى نورس رقيق

......

عندئذٍ لا نفترقْ

يضمنا معاً طريقْ

يضمنا معاً طريقْ

حوارية القناع :

يقول صلاح عبد الصبور :

لقد اهتدى « إليوت » إلى شخصية « تيريزياس » الكفيف الذى يرى كل شيء ، والرجل الأنثى فى آن واحد ، فجعله رمزاً وشاهداً على الحياة ...

واستخدام « تيريزياس » عند إليوت يقود إلى الحديث عن قصيدة القناع .

وقد كتبت فى عام ١٩٦١ قصيدتى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » واضعاً قناع شخصية فولكلورية لكى أتحدث من ورائه عن بعض شواغلى وهمومى الفكرية .

وربما كانت قصيدة القناع ، ، هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية .

ويبدو أن « استعارة القناع » تقنية أخرى من تقنيات الحوار عند صلاح عبد الصبور فالقناع – بمعنى من المعانى – تفاعلٌ زمنىٌّ بين طرفين أو شخصين هما : الشاعر والشخصية المستدعاة من جهة ، وهو كذلك تجاوبٌ بين (المفرد المُثَنَّى) المُكَوَّن منهما وبين قيمة أو رغبة أو نزوع فى عالم الحياة من جهة ثانية ، وهذا التجاوب يقطع طريقاً من الماضى إلى الحاضر ، أو من الأسطورة إلى الواقع ، لكى يؤسس فعل معرفة ، ويجعل من ذاته سؤالاً يجيب أو إجابة تتساءل ، فيكشف بذلك عن زاوية من زوايا الحقيقة الخفية المستترة ، ويفسرها أو يؤوِّلها .

ومادام القناع مدخلاً إلى عالم الدراما ، فهو يُمَثِّل بشكل أو بآخر تقاطعاً وتطابقاً فى آنٍ واحد ، إذ يُمَثِّل بؤرة (التشابه / الاختلاف) بين شخصين من حيث الموقف والرؤية والفعل والسياق وأسلوب التعبير عن الذات . والحوار فى المسرح هو الوظيفة الأكثر حيوية لاقتناص مفارقة (الأنا / الآخر) . ومفارقة (الأنا / الآخر) ، ذاتها هى المفارقة النواة فى قصيدة القناع . فكل أنا هى آخرٌ فى الوقت ذاته ، وعلى الأنوات جميعاً أن تكتشف أنصافها الهاربة فى الآخرين ، وأن تسهم فى إضاءة وجودها ووجود الآخرين معاً من خلال « حدث الحوار » و« حوار الحدث » فى تبادل مستمر .

ولابد للقناع بما هو حوار مفرد مع آخر من ناحية ، وحوار ثنائىٌّ مع قيمة أو رغبة أو نزوع من ناحية ثانية ، أن يفضح التباساً ما فى الوجود ، وأن يعمل على فضِّ تشابك ما ، وأن يدير زهرة النرد على وجوهها الستة كى تتضح أرقامها كافة . فكل التباس أو تشابك يسطع بصورة أكبر فأكبر حين ينبسط الحوار الثلاثى بين أنا ،

وأخرى ، وقيمة من القيم ، بحيث يصبح أقرب شفرة إلى الفهم والتفسير . وهنا تنبثق درامية الوجود حية مجسدة ، فتشير بشكل الصراع إلى معناه ، وتُمثِّل أو تشخِّصُ مستوياته تأسيساً على حسِّ (الائتلاف / الاختلاف) :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركيْ

فمشى من بينهما الإنسان الثعلبْ

نزل السوق الإنسان الكلبْ

كى يفقأ عين الإنسان الثعلبْ

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهدْ

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلبْ

ويمصّ نخاع الإنسان الثعلبْ .

الحالة البشرية بوصفها حواراً :

ربما نبعت حماسة صلاح عبد الصبور لأبى العلاء المعرى من ذلك الحوار العميق الذى أقامه أبو العلاء بين الكينونة والمصير . والحوار بين الكينونة والمصير ، فى ظنى ، هو ما أطلق عليه صلاح عبد الصبور اسم (الحالة البشرية) . و(الحالة البشرية) حالة تتميز بتعال نسبى على الشروط المجتمعية وإن تخللت هذه الشروط المجتمعية نسيجها بدرجة أو بأخرى .

يقول صلاح عبد الصبور : لا يخدم الفن المجتمع ، ولكنه يخدم الإنسان . ويقول :

وحين يدرك الإنسان ان كل شىء محكوم عليه بالموت ، وانه ينتظر الموت وإن كان لا يتوقعه كما يقول سارتر ، يدرك ان الوجود والعدم وجهان لكون واحد .

وإذا كانت « المفارقة » فى وجه من وجوهها ، هى التى تصنع الحوار ، فإن (الحالة البشرية) بوصفها جدلا بين الحرية والضرورة ، يشغل المسافة الشاغرة بين الوجود والعدم ، ليست سوى « فكاهة أسيانة » بتعبير صلاح عبد الصبور نفسه فى قصيدة (تنويعات) من ديوان (شجر الليل) :

يا وليم بيتس

كم أضنيت يقينى بفكاهتك الأسيانة

بذكاء القلب المتألم

لكنى أسأل :

إن كان الإنسان هو الموت

فلماذا يبتسم هذا الطفل الأحور

ولماذا جاز البحر المزبد

حتى حط على شباكى الشرقى الموصد

هذا العصفور الأسود

هذا البيت

(الإنسان هو الموت) ؟

ويتجسد حوار الكينونة والمصير بصورة أكثر تركيزاً فى قصيدة (حوارية) من ديوان (الإبحار فى الذاكرة) ؛ ففى هذه القصيدة التى تحمل عنواناً آخر هو (الموت بينهما) يتميز إحساس الألم العظيم الذى يفرزه وقوع الإنسان فى الما بين معذباً بمحنة الاختيار ، وينمو (الصوت الواهن) بجوار (الصوت العظيم) كى يبحث عن « اليقين الضائع » دون جدوى . وهذه (الحالة البشرية) الفاجعة هى التى تجعل الشعر قرين السؤال « ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الحب ؟ ما جدوى الفن ؟ » . وهى التى تدفعنا إلى القول « إن فكرة الله لا يستطاع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كيركجارد من قوله إن الوجود البشرى فى جوهره عذاب

دينى » . هنا يقف صلاح عبد الصبور بأسئلته الثلاثة فيقلب الحوار القائم بين الكينونة والمصير ، ويكشف بعذابه الدينى الذى لا يستطيع منه إفلاتاً عن انفتاحه على عمق أصالة الوجود .

صوت عظيم :

اخرج منها ، فإنك رجيم

اخرج منها فإنك رجيم

صوت واهن :

دثرينى ... دثرينى

زملينى .. زملينى

وخذينى بين نهديك وضميني

فلا يجد الصوت الإلهى طريقاً لصماخى أو عيونى

....

بمن الله اجيرنى ، واخفينى ، خذينى

يقول صلاح عبد الصبور : لست شاعراً حزيناً ، ولكنى شاعر متألم . فإذا سألناه : لماذا ؟ أجاب :

إننا نتألم لاننا نحس بمسئوليتنا ، ونعرف ان هذا الكون هو قدرنا ... إن الإنسان عبد ، لا لان الله امره بعبادته ، بل لان الحياة ذاتها عبودية واسر ، واين يستطيع الإنسان ان يهرب ؟

ثم يذكر بيت ابى العلاء العظيم ؛ ذلك البيت الذى قرأه للمرة العشرين أو المائة فأحس برعدةٍ طاغية ، وخُيِّلَ إليه انه قد أصيب بالحمى :

وهل يأبق الإنسان من ملك ربه
ويخـرج من أرض له وسمـاءِ

ولأن الحالة البشرية حوار ممتد فى كل فن حقيقى ، فإن شعرية « الحالة البشرية » شعرية ميتافيزيقية فى المقام الأول . ولأن العدم هو الوجه الآخر للحياة ، فإن شعر ميتافيزيقا الموت ــ كما يقول صلاح عبد الصبور ــ شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص . وإلا فكيف يدير الشاعر فصول العام فى كأسه لكى يرثى نفسه فى غبار الزمن العابر ، ويخبر عن اغترابه الناتىء فى ما يسميه « هيدجر » « تقدم الدافع الجوهرى نحو الموت » فيقول :

ينبئنى شتاء هذا العام أننا

لكى نعيش فى الشتاء

لابد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته دفئا

لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريفِ

كل غلالى ، كل حنطتى وحَبِّى

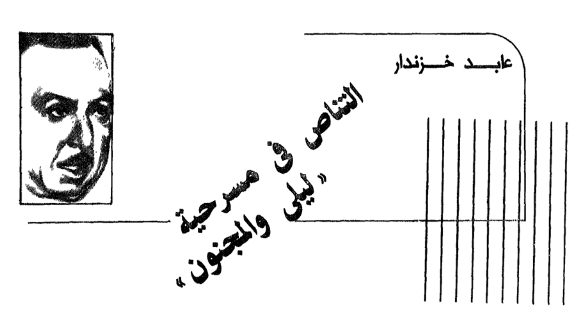
كان جزائى أن يقول لى الشتاء أننى :

ذات شتاء مثله :

أموت وحدى

ذات شتاء مثله ، أموت وحدى

وإذا كانت « الوحدة » شعوراً مميزاً للحالة البشرية فى اغترابها ، فالحوار وحده بين الشاعر والكون ، وبين الشاعر والكائنات هو ما يمنح الإنسان ــ ربما ــ عزاءه الوحيد ، إذ يضم أجزاءه المبعثرة إلى عناصر الوجود وأفلاكه فى محاولة لاستعادة الالتحام القديم بالمطلق ــ ذلك الالتحام الذى يمنح المنقطع اتصاله ، والمتغير ديمومته ، والمنذور للفناء والتلاشى خلوده المقيم .



عابد خزندار

التناص فى مسرحية « ليلى والمجنون »

يجرنا صلاح عبد الصبور غصبا لندرك منذ البداية أن مسرحيته تناصية ، فالعنوان يشير إلى ذلك إشارة واضحة ، وهو بذلك يطلب منّا أن نقرأ مسرحيته جنباً إلى جنب مع نص المجنون سواء فيما روى عنه من الشعر ، أو فى المسرحية التى كتبها أحمد شوقى . والشاعر يشير إلى نص شوقى صراحة ويدعونا إلى أن نقرأه عندما يقول :

« ما رأيكم فى قصة حب
أتذكر أنا مثّلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة
مجنون ليلى . »
(ص ٣٨٧)

والمؤلف عندما يشير إلى مسرحية « مجنون ليلى » ، يقرر أنها نص رومانطيقى ، وأن علينا أن نقرأ هذا النص مع نصّه الحداثى :

« لكن .. مجنون ليلى
أعلى درجات الرومانتيكية » .
(ص ٣٨٨)

وفى نص عبد الصبور إلماحة ، أو إشارة ، إلى نص لبريشت ، حيث يقول :

« ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب :
أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ..
أن نعرف حب رفيق لرفيقه .. » .

وهذا يعنى أن سبيل التغيير ، هو سبيل الحب ، وأن القادرين على التغيير هم القادرون على الحب ، وهذا يحيلنا إلى نص إليوت ، وإلى قصيدتيه « اليباب » و« الرجال الجوف » ، أى إلى نص الحداثة ، أو نص العقم ، والعقم مجاز أو ميتافور لإفلاس الحضارة

الغربية . ونجد فى المسرحية إحالة ايضاً إلى قصيدة : اغنية حب لالفريد بروفروك .

نجد أولا فى هذه الإلماحة إلى قصيدة اليباب لإليوت :

« الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب السحرية ، وتفرقها فى ارحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم » . (ص ٣٧٨) .

ثم نجد هاتين الإلماحتين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

لا يبعث أنغـامـاً إلا القصب الأجـوف » (صفحة ٤٥٥) .

« ليلى تبغى أن تعبر بى الجسر إلى مدن الأحياء » (صفحة ٥٠٩)

وهذه الإلماحة الأخيرة تشير إلى هذا النص من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«Those who have crossed».
With direct eyes to death's other kingdom».

وهى مدينة الأحلام ، أو الفردوس . مملكة الذين احبّوا وكانوا قادرين على العطاء والفداء ، إنهم هم وحدهم الأحياء الذين كتب لهم الخلود . ونص إليوت بدوره يحيلنا إلى نص دانتى . وثمة ايضا إلماحة خفية لا تكاد تبين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

« ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه ! رجل مثلى جاف كالصبار » (صفحة ٤٥٩)

وارجو ملاحظة الجناس بين الجاف والأجوف ، وهذا النص يحيلنا إلى هذا المقطع من قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :

«This is the dead land
This is the cactus land».

و« الأرض الموات » «The dead land» هى « اليباب أو الـ «The wasteland» ، و« الرجال الجوف » هى تكملة أو تذييل لليباب (قصيدة اليباب نشرت فى عام ١٩٢٢ ، وقصيدة « الرجال الجوف » نشرت فى عام ١٩٢٥ وإليوت يتحدث أيضاً عن الرجال الجوف فى هذا المقطع المقتبس من دانتى فى قصيدة اليباب : (الذى يصف فيه العمال وهم يعبرون جسر لندن متجهين إلى عملهم) .

A crowd flowed over London Bridge, so Many,
I had not thought death had undone so many.

« كانوا عديدين ، اولئك الذين عبروا جسر لندن ، لم اكن احسب أن الموت قد حصد كل هؤلاء » . إنهم الرجال الجوف ، أو الموتى الأحياء .

وكما قلت ثمة إلماحة فى قصيدة برفروك لإليوت ايضا :
«The love song of J. Alfred prufrock».
نجدها فى هذا المقطع من مسرحية « ليلى والمجنون » :

سعيد :

« النسوة يتحدثن ... يرحن ، يجئن
يذكرن مايكل انجلو

حسان :

« ما هذا ؟

سعيد :

« بيت للشاعر إليوت » (صفحة ٤٩٥)

وإذن فالشاعر عبد الصبور يحرص على ان يذكرنا بان نصه يضمن نص إليوت . وهو يوضح ما يريد أن يقول إليوت ويقوله هو مقرراً :

« معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل » .

أى أننا أيضا إزاء نساء جوف ، وإزاء الحب كسلعة ، تلف بورق براق ، وعبوة جذابة شأنها شأن أية سلعة أخرى . أى Prositution of the market place والتناص فى مسرحية صلاح عبد الصبور لا يتوقف عند إليوت ، بل يتجاوزه إلى شكسبير وبالذات إلى مسرحية الملك لير : والملك لير ــ كما نعرف ، أو كما هو معروف ــ اقدم على تقسيم مملكته بين بناته الثلاث ، جونوريل (Gonoril) وريجان (Regan) وكورديليا (Cordelia) والأخيرة هى أصغر بناته الثلاث ، ولكنه طلب فى مقابل هذه الهبة ، أن تصف كل واحدة منهن حبهاله ، وتقدم الابنتان الكبيرتان على ذلك فى نوع من المزايدة الكلامية والبلاغية ، وعندما يأتى دور كورديليا أو الابنة الصغرى ، فإنها تحجم عن الكلام ، ولا تنبس ببنت شفة ، وكأنها تريد أن تقول أن الحب عندما يتحول إلى لغة ، أو كلمات ، فإنه يصبح زائفاً ومبتذلاً ، وبالطبع يكون من جريرة ذلك أن تحرم من نصيبها من الملك وهذا ما يؤكده لنا عبد الصبور مقرراً أن الحب لا يمكن أن يكون لغة ، وإنما فعل :

« حبك لى
ماذا يعنى الحب لديك
فلقد أصبح لفظاً من كثرة ما يعنيه ..
لا يعنى شيئا »

(صفحة ٤٥٩)

أى أن الحب كلمة ليس إلا أنغاماً يصدرها القصب الأجوف .

ثم نأتى إلى ميراث الماضى الثقيل الذى أشار إليه بريشت ، والذى دفع رئيس التحرير إلى أن يزكى عواطف الحب فى محررى مجلته بتمثيل « مسرحية مجنون ليلى » علهم يحبون ، وعلّهم نتيجة لذلك يغيرون واقعهم والواقع المحيط بهم ، وعينه بالذات على سعيد » وعلى « ليلى » ، وهذا هو اسمها الفعلى . ولكن سعيداً مثقل بميراث الماضى ، الذى تحدث عنه بريشت ، وهو يصف هذا الماضى قائلاً :

« أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيدا بفتوته المنهوكة كل مساء
تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء
قد سممه ريقه

لا أبغى أن أفتح غرفة تذكاراتى السوداء » (صفحة ٤٧٧)

وسعيد يؤكد ما سبق بوطأة الماضى عليه قائلاً :

« صنعت منى الأيام المرة إنساناً مهزوماً» (صفحة ٤٨٨)

وإذا كان سعيد غير قادر على الحب ، فما هو حال أبطال المسرحية الآخرين ، أى محررى الصحيفة المعارضة التى تسعى إلى تغيير الواقع . إنهم يتجمعون فى المساء (أقصد الذكور منهم) فى حانة رخيصة تتردد عليها بائعات الهوى ، إنهم لا يعرفون الحب ، ولكن يسعون إلى لحظة لقاء جسدى عابر ، أو سلعة جسدية ، وهو ما يتضح لنا من هذا الحوار بين زياد وحسان :

زياد : « حدثنى ... حسان
لم تهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ »
حسان : « يبدو أن العالم عاهر » (٤٩٧)

ومعنى أن العالم عاهر ، هو أنه عقيم ، أى أننا نجد أنفسنا إزاء « اليباب » أو «The waste land» وفى نفس الوقت إزاء رواية « يوليس » والفصل الخاص بنوزيكا .

ولكن ماذا عن ليلى ؟ هل هى قادرة على الحب . نفهم من المسرحية أنها كأى فتاة بورجوازية تتطلع إلى الزواج ، ومن سعيد بالذات ، أى أنها لا تسعى إلى الحب ، وبالتالى إلى التغيير ، وعندما تيأس من سعيد تسلم نفسها لحسان ، فى خيانة مزدوجة ، ففى الوقت الذى تخون فيه سعيدا ، يكون حسان قد خان رفاقه ، بعد أن تعرض للسجن والتعذيب ، وبلّغ المباحث عن اسمائهم والنتيجة النهائية هى العقم واليباب .

على أن المؤلف « عبد الصبور » يقدم حلاً أو أملاً ، لإعادة الحب أو الخصب إلى اليباب وأرض العقم ، وهو الزعيم أو المنقذ ، أو المستبد العادل الذى يحل كل المشاكل بجرة قلم . وصلاح عبد الصبور تصالح فى حياته مع هذا الحاكم وأيّده .

ولكن هل جاءت النهاية ، كما كان يتوقعها . التاريخ يقول لنا : لا .

ولكن ما هو الحل ؟

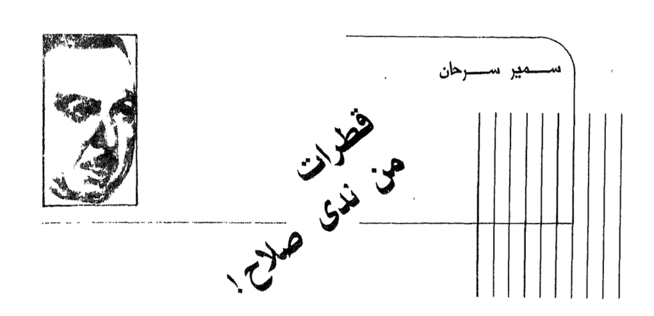
الحل هو أن نحب . ولكن هل نستطيع أن نفعل ذلك فى ظل المجتمع الاستهلاكى ؟ تلك هى المسألة .

فى اعدادنا القادمة

تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

لطفى الخولى	مصطفى صفوان	راتب صديق
محمود محمد شاكر	مصطفى ناصف	صبرى حافظ
جابر عصفور	محمد عابد الجابرى	اعتدال عثمان
ابراهيم فتحى	إميرة مطر	ماهر شفيق فريد
محمود امين العالم	خالدة سعيد	ابراهيم العريس
مراد وهبه	عابد خزندار	يمنى العيد
ادوار الخراط	سمحة الخولى	بشير السباعى
ليلى عبد الوهاب	سمير فريد	كمال رمزى





قطرات من ندى صلاح!

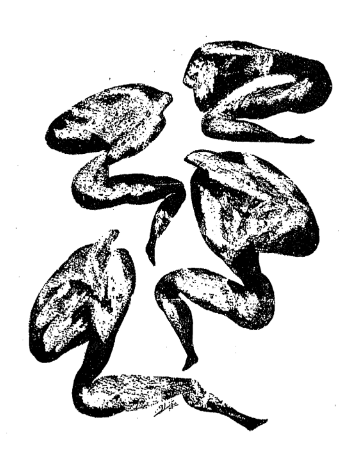
سمير سرحان

ذات مساء لفّنا معا وجدته يجلس وحيدا على المقهى ؛ وبقية الأصدقاء يلعبون النرد أو يشربون الشاى ، أو تنضح بالملل وجوههم إذ يتوغل الليل فى ساعاته الثقيلة ، منتظرين قدوم الساعة الثانية عشرة ، لكى ينهضوا ويرحلوا .

كان شعره الأسود المسترسل حتى منتصف الرقبة وحشيا غريبا يتقافز فى انحناءاته وثناياه فوق الجبهة ، وخلف الأذنين ، تكاد تسمعه صارخا بثورة مكبوتة فى الداخل ، ذلك الفقير الذى تدفقت شاعريته فى قصائد أولى تطلب العدل والحرية لفقراء الناس فى بلاده ، وتطلب من الحياة شيئا من الأمان ، لكنه فى جلسته كان هادئا لا بركانا مثل جليس القهوة ، ورفيق الشعر والموت : نجيب سرور . كان قديسا طيبا لا محاربا وثنيا ، أو كما قال هو فيما بعد : « مثقفا لا ذربَ اللسان » !

لم أكن أعرف عنه شيئا سوى أنه قد نشر ديوانه الأول ، وأننى قد قرأته ، وأن عينّى قد دمعتا لشنق زهران ، فى صياغته الجميلة المأساوية لكارثة دنشواى ، والصورة التى رسمها لذلك الفلاح المصرى العظيم زهران ، صورة لم تفارق خيالنا جميعا حتى الآن ، صورة مازالت تضىء ، وسط أيامنا الثقيلة ، أيام الملالة والكآبة والزمن المطوط ، كل ما تبقى فى النفس من الأشياء النبيلة ، والرغبة فى التمرد وتحطيم كل شىء حتى لا يعود الإنسان عبدا للأيام المعدومة المعنى . صورة تثير فى النفس الرغبة فى أن يمد الإنسان يده نحو المعنى .. حتى من خلال الموت ، أن يفتدى بموته وطنا ، لا أن يصبح مجرد دودة تتمدد على الأرض فاغرة فاها لتلتقط « فتفوتة » من الطعام البارد !

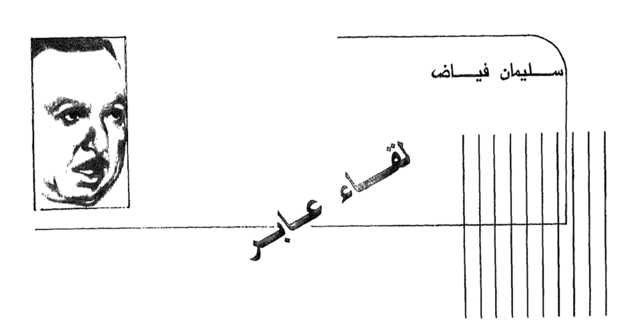
استرعى انتباهى فى تلك الجلسة ، والمساء كمثل بحر أسود من الظلام القاتم ، تلمع على أطرافه أضواء النيون البعيدة كحافة الأمواج ، تلمع تحت البرق القادم .. استرعى انتباهى عيناه النافذتان ، كأنهما عينا عبد



الناصر . كانت عينا صلاح فى ذلك المساء خليطا غريبا من الحزن الدفين والثورة المكبوتة ، كأنه صقر حرّ طائر يرى كل الأشياء التى لا يراها غيره ، ولكنه يدرك فى النهاية انه لابد ستطيح به تلك العاصفة من انكسار الاحلام !

عندما نهض فى نهاية الجلسة عند الساعة الثانية عشرة ليرحل ، أجبر نفسه على أن يطلق ضحكة مجلجلة يودع بها الاصدقاء كأنه يشاركهم سخريتهم من هذا العالم .. لكن الحزن فى العيون كان دفينا .. فمضى وقد تلعثمت خطواته مضطربة على رصيف الطريق كأنه أدرك ساعتها أن اليأس من الأمل القادم هو الطريق نحو حياة وحشية مليئة بالزهو والانكسار ، سيعيشها ، ثم يموت !

كان يومها فى الثلاثين ، وكنت فى العشرين ، وكان أمامه عشرون عاما أخرى ليقطع الطريق إلى موت عبثى عظيم يليق به ، ويليق بالحياة فى وطن عظيم من العبث الخالص !



عام ١٩٥٤ :

ـــ سليمان . سليمان . اركب بسرعة .

تلفّت . استجبت لفورى ، وركبت معه . كنت مع شوق قديم ، عمره سبع سنوات ، أو اقل قليلا ، للتعرف إليه ، وسماع صوته ، والحديث معه ، وها هو « صلاح عبد الصبور» بوجهه وكيانه ، وهانذا معه ، على موعد مع حبه كإنسان ، مثلما أحببته كشاعر ، فى ديوانه الاول « الناس فى بلادى » ، المفعم بالشجاعة ، والرقة ، وتمرد الحزين ، ومثلما أحببته كناثر ، فى كلماته القصار ، بمجلة « الثقافة » التى أصدرتها « الجمعية الادبية المصرية » عددا من الشهور ؛ أو العزوف عنه كشخص ، يفارق وجوده الحى ، وجوده الأدبى ، ربما بروح عدوانية فى السلوك ، وربما بثقل ظل ، وقلب ممرور ، لا دخل له فيهما ، ولا حيلة له معهما .

قال لى صلاح فجاة :

ـ قرأت قصتك يا سليمان . راقتنى التجربة البديعة ، ولغتك الرقيقة ، والفاظك المرهفة ، وجملك القصار .

اجتاحتنى عاصفة من العواطف . اهذا أنا عنده ؟ أيقرأ أيضا قصصا وعهدى بالشعراء معظم الشعراء لا يقرءون قصصا . وبالقصاصين لا يقرءون شعرا ؟

قلت لصلاح :

ـ أنا سعيد برأيك . لكن هذه هى قصتى الاولى التى نشرت ، وهى تجربة من تجارب المراهقة ، عشتها ، ولم انج منها إلا منذ شهور . وقد كتب إلى « سهيل إدريس » (صاحب الآداب البيروتية) ، يقول لى إنه نشرها من قبيل التشجيع ، وإنه رأى فيها وعدا بقصّاص ، ولذلك نشرها . وإن تجربتها ولغتها رومانسية متشائمة ، وإنه يرجو لى الخروج بنفسى وقصصى من هذه البؤرة

ضحك صلاح ، وقال :

ـ لا تنصت لأحد . كن فقط صوت نفسك وتطورك

ونموك ، بشرك وخيرك ، وإلا .. تقاذفتك آراء الناس ، والكتاب من بينهم خاصة .

درس أول وعيته من صلاح طول حياتى . ولم أقل له إننى كتبت قبل هذه القصة عشر قصص ، بعثت بها ، واحدة بعد واحدة إلى « رسالة » الزيات ، ولم ينشر منها واحدة . ولم أقل له إننى رأيته مرارا خاطفة ، هنا وهناك فى القاهرة . ولم أقدم نفسى إليه ، ولم أحدثه عن شعره ، وحبى لشعره فى أى مرة .

قلت لصلاح :

- ديوانك « الناس فى بلادى » ثورة . جمعت فيه بين القالبين : العمودى ، والحرّ . لكن ليس هذا هو المهم . ما راعنى من شعرك : التجربة ، والروح

قال لى صلاح :

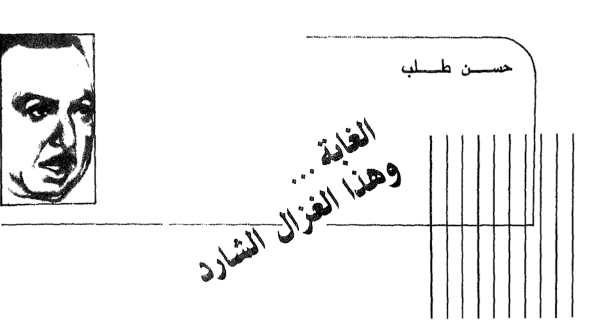
- لا يستطيع الأديب الحق ، سوى أن يكون ابن عصره ، نموّا جديدا لنبتة جديدة ، تضاف إلى سلسلة من الأدباء الكبار السابقين .

ولم ألحظ إلا فيما بعد ، حين نزلت من سيارته ، أن سيارته قديمة جدا ، من طراز « فولكس واجن » . وتذكرت بحزن ، أنه يعمل مدرسا بمدرسة بشارع « نوبار » ، مع على باكثير ، وتمنيت أن ينجو بحياته من التدريس ، لينجو معه شعره المقبل .

بعض الوجوه ، والأصوات ، لا تنسى من الذاكرة . حتى بعد وداع أصحابها لنا ذلك الوداع الأبدى المفجع . ووجه صلاح وصوته من تلك الوجوه والأصوات التى تمنح العيون والآذان،ذلك الشعور بالحضور المعبر عما فى القلب ، فى رنوة العين ، ونبرة الصوت . وتبقى للذواكر من أحببناهم أحياء إلى النهاية . ولا يبقى لغير العارفين سوى .. الشعر .

كم صاحب وجه مثل صلاح ، وصوت مثل صلاح ، يظل شاخصا وماثلا فى نفوسنا ، بعد عشر سنوات من الوداع الأبدى ؟ وأى شعر لشاعر ، سيظل باقيا ، نحفظ منه البعض ، ونعاود قراءة البعض ، نتلوه ونقرؤه ، وكأننا نقرأه لأول مرة ، ونتلقى دهشة الفن الأولى ، تصل من القلب ، عبر الكلمات ، إلى القلب ، عبر الإيقاع إلى الروح ، لا تبالى بالعقل ، ومقولات العقل . مثل شعر صلاح .

ما ودعنا من كان شاعرا ، شاخص الحضور أبدا ، كطيف لايفارق . ونغم لا يتوقف .



الغابة ... وهذا الغزال الشارد

حسن طلب

« أريد منك قصيدة لأنشرها ، وأفضل أن تكون من نوع قصيدتك : (**سوناتا الفوضى الزمكانية**) المنشورة فى مجلة (**الآداب**) البيروتية » ، هذا هو ما قاله لى « **صلاح عبد الصبور** » فى أول لقاء لى معه منذ سبعة عشر عاما بمجلة (**الكاتب**) ، التى كان قد تولى رئاستها حديثا وسط عاصفة من رفض المثقفين وضجيجهم ، ولم أكن قد ترددت لحظة فى الذهاب إليه والتعاون معه ، لأنى ، ومعى الكثير من زملائى ، حسمت الموازنة سريعا ، بينه وسلفه « **أحمد عباس صالح** » .

وسألت نفسى ، فقد نسيت فى ربكة اللقاء الأول أن أسأله هو : لم (**سوناتا الفوضى الزمكانية**) بالذات ؟ ولم تغب عنى الإجابة طويلا ، فهذه القصيدة ، من قصائدى القليلة التى تجسدت فيها الحالة الميتافيزيقية التى تلم بالشعراء أحيانا ، حتى غير الميتافيزيقيين منهم ، فيقاومونها أو يستسلمون لها ، أما أنا فقد استسلمت .

كان « صلاح عبد الصبور » يبحث عن نفسه إذن ، وربما يكون قد رأى فى قصيدتى أصداء ميتافيزيقية تتجاوب مع همومه الميتافيزيقية عن قدر الإنسان ومصيره ومن تراجيديا الحياة البشرية بشكل عام ، خاصة فى ذلك الوقت ، وقد [illegible] (**الإبحار فى الذاكرة**) . من حق « **صلاح عبد الصبور** » أن يتلمس فروعه ، مادمنا قد أعطينا لأنفسنا الحق فى أن نبحث نحن عن جذورنا . فما هى جذورنا ؟

فلأعفِ نفسى أولا من تبعة (نون الجمع) ، ولأتحدث عن نفسى [illegible] : لم يكن شعر « **صلاح عبد الصبور** » فى ذلك الحين ، يمثل لى أى إغراء فنى ، لم يكن تجسيدا شعريا للمثل الأعلى الجمالى الذى يشغلنى ، فانصرفت عنه غير نادم ، باحثا عن جذور أخرى قريبة أو بعيدة . ترى هل لابد من جذور !! لم أكن ميالا إلى الإجابة بالنفى ، فى حمى التمرد الطبيعى آنذاك من قبل كثير من زملائى ، على كل التراث القريب والبعيد ، فقد

كنت أومن بأنه لابد على الأقل ، من بقعة صغيرة من الارض ، بحجم القدمين لكى أقف عليها ، لأنطلق إلى ما أعلم وما لا أعلم ، ولم يكن فى هذه البقعة سنتيمتر واحد يخص « صلاح عبد الصبور » ، لقد اقبلت بنهم على قراءة « السياب » و« حجازى » و« البياتى » ، وفيما بعد « عفيفى مطر » و« امل دنقل » ، واعجبت كثيرا بمسرح « عبد الصبور » الشعرى ، كنت احفظ مشاهد كاملة من (مأساة حلاج) . ومع ذلك فلم استطع ـ وربما لم اشأ ـ ان اعبر ذاك السد المنيع بينى وبين شعره ، لقد اكتفيت فيما يبدو بمسرحه ، بعد أن رأيت فيه النقيض المنشود لمسرح « شوقى » ، الذى ظل شاعرا ينشد حتى فى مسرحه ، بينما اصبح « عبد الصبور » مسرحيا حتى فى قصائده المفردة .

لقد كان المشهد الشعرى المصرى فى منتصف السبعينيات هادئا على السطح ، فقد انتشر على الساحة شعراء من كل نوع لا يجمع بينهم إلا أنهم أصحاب موهبة متوسطة وذكاء شعرى محدود . وقد ساعد على انتشارهم ان « صلاح عبد الصبور » لم يلبث أن سافر إلى الهند ليعمل مستشارا ثقافيا هناك ، وكـان « حجازى » قد سبقه بسنوات إلى باريس ، فلم يبق إلا « امل دنقل » ـ بعد سفر « مطر » إلى العراق ـ وحيدا فى الساحة ، يتلقى هجوم الشبان واتهامهم له بالتحريض السياسى والمباشرة الفنية ، بقليل من السخرية وكثير من اللا مبالاة . وكانت تجارب « ادونيس » قد بدأت تغزو خيال الشعراء الشبان من جيلى ، وكذلك تنظيراته ، وكأنهم قد وضعوا اقدامهم أخيرا على بقعة الأرض ، ولم يبق إلا أن ينطلقوا ، فانطلق من انطلق ، وتعثر من تعثر . كتب « حلمى سالم » فى ذلك الوقت مقالا دالًا بعنوان : (دنقليون وادونيسيون) ، ونشأ سد منيع آخر بينى و« ادونيس » فتعمدت ان اتجنب شعره تماما فى ذلك الوقت ، فالتحفظ على رفض تجربة « امل دنقل » ، لم يكن يوازيه عندى سوى التحفظ على تقديس تجربة « ادونيس » .

كان « عبد الصبور » قبيل سفره إلى الهند يرقب ذلك المشهد الهادىء على السطح ، المضطرب فى الأعماق ، ولاشك فى انه كان يرقبه بقدر غير قليل من المرارة ، إنه إحساس الرائد بخيبة الأمل فى مريديه وحملة المشاعل من بعده ، نعم كان هناك كثيرون ممن يحملونها ، كان هناك « أبو سنة » و« فاروق شوشة » و« مهران السيد » .. الخ ، ولكنه كان يعلم ان الذُّبالات الباهتة لا تنير طريقا ولا تقشع ظلاما ، فهى ستنطفىء حتما لأول هبة ريح ، وتسقط عند أول منعطف ، ولن يقدر على أن يقطع الطريق إلى الفجر الجديد إلا الحقيقيون من الشعراء الشبان ، كان « عبد الصبور » يدرك ذلك جيدا ، ومن هنا كان قلقه العميق وهو يرقب الغزو الادونيسى لعقول هؤلاء الشعراء وأخيلتهم ، وليته عاش ليرى جهادهم للتحرر من ذلك الغزو ، والبرء منه ، وربما تَجاوُزَه .

كان « عبد الصبور » يدرك ذلك كله ، ولم يكن ليخفى إدراكه أو يداريه ، فهذا هو ، وهو يترجم بعض قصائد الشاعر الفرنسى « سان جون بيرس » فى ذكرى وفاته ، يحذر الشعراء الشبان من الوقوع تحت تأثير من تأثروا بالشاعر الفرنسى ، ويغريهم بأن يذهبوا مباشرة إلى المصدر الاصلى ، إلى أستاذ أستاذهم ، ويعدهم بأن يمد لهم يد العون ، عن طريق ترجمة نصوص ذلك الشاعر ، غير انه لم يكن يعرف الفرنسية معرفة تمكنه من ترجمة « سان جون بيرس » ، ولم يكن امامه إلا ان يترجم

الترجمة الإنجليزية للنص الفرنسى ، خاصة ترجمة « ت. س . إليوت » .

ترى ، هل كان ذلك القلق هو الذى دفع « عبد الصبور » إلى أن يفرح بقصيدتى (سوناتا الفوضى الزمكانية) ؟ وهل كان الهم الميتافيزيقى فيها امتدادا حقيقيا لهموم الشاعر الرائد ؟ وهل كنت فيها ، من حيث لا أدرى ، تلميذا مخلصا يترسم خطى استاذه ويُحنى طريقته ويستلهم رؤاه ؟

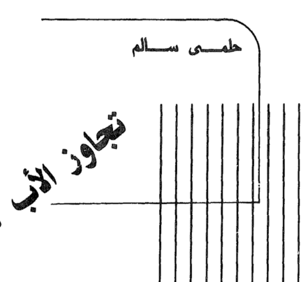
يجوز أن يكون كل ذلك صحيحا ، فبعد أن توثقت علاقتى الشخصية بـ « صلاح عبد الصبور » ، وأخذت أتردد عليه فى بيته طوال عام ١٩٨٠ ، أقرأ عليه قصائدى الجديدة ، وأهتدى برأيه فى المشكلات العاطفية المعقدة ، لم أُحْبِبْ فيه الإنسان الحقيقى الدافىء الألوف فحسب ، ولم أرَ عذاباته المكتومة على مرآة الضمير فقط ، ولكنى عدت كرة أخرى إلى دواوينه ، التى كنت فى مرحلة سابقة قد لخصتها فى لهجته الثقيلة الواعظة : (اقول لكم ..) ، لأجد فيها لهجات أخرى أخف وطأة وأبعد غورا .. ولأجد ان المزاج الترابىّ يعترينى مثله ، وانني ابحث مثله ايضا فى صحراء المتنافرات عن سراب التوافقات ، فـــأرى امامى اشباح : الدجّال .. الدجّالين .. العشرة دجالين .. المائة المئتان .

لكأنى كنت أستظهر هـذه الروح وأنـا أقول فى « نيـل لسبيعنيات يتحدث عن نفسه » : - نيل .. نيلان ثلاثة انيال .. خمسه عشر ثلاثون وليرث الوراثون

لقد مضى بنا الزمن من حيث لا ندرى ، ولم يكن من المنطقى أن اظل محتفظا بروح التمرد الرومانسى العاصف الذى عرفته فى الشباب الباكر . لقد اصبحت الآن اكثر اقتناعا بان للشعر طرائق اخرى كثيرة غير تلك الطريقة التى اخترتها لأكتب من خلالها ، ولكل طريقة مبدعوها ومقلدوها . ولأن الشعر الحقيقى هو الغاية ، فليس لهذه الطرق ان تتقاطع وتتخالف ، بل إنها بالتاكيد تتلاقى وتتشابك كأنها ممرات ضيقة وعرة داخل غابة كثيفة ، المهم ان نعرف كيف نصل من خلال هذه الممرات إلى الغزال الهارب .

يحق لى ان افرح بإعادة اكتشاف « صلاح عبد الصبور » ، لأننى - بالضبط - يحق لى أن أفرح بإعادة اكتشاف نفسى ، ومهما كانت المساحة المشتركة لاتزال ضيقة - وهى فى ظنى مساحة ميتافيزيقية غير منظورة - فلا ينبغى إلا أن نفرح بها . ونرقص . بدلا من أن نترك الأقدام تتسمر عاجزة .

نريد لهذه المساحة ان تتسع ؟ ولحركة الرقص ان تتحرر ؟ حسنا ، فلنذهب إلى (مأساة الحلاج) و(الاميرة تنتظر) و(بعد ان يموت الملك) . لنجد « صلاح عبد الصبور » ، شامخا فى انتظارنا حيث لا قامة تطاوله ، ولابهاء كبهائه وهو يعلمنا الشعر المسرحى ، ويضحك مشفقا من هذا النظم الخائب الذى ينشره على الملأ - وفى المسارح - الأميون من الشعراء باسم المسرح الشعرى !





مَثَّل صلاح عبد الصبور لى ، ولأبناء جيلى ، قيمة كبيرة ، وشكَّل جانباً هاماً من جوانب وجداننا الشعرى ووعينا الإنسانى ، خاصة فى مراحل الصبا والفتوة الأولى .

كانت قراءات هذا الصبّا الأول - فى المرحلة الإعدادية - خليطاً من كل لونٍ ، لا تكاد تمسك فيه خيطاً واحداً ، إلا ما تيسر من أدبٍ ذى طابع تقليدى تشوبه مسحة من الرومانسية المحض ، من مثل أدب المنفلوطى والمازنى والزيات ، ثم أهل « الديوان » وأهل « أبوللو » وأهل المهجر ، وغير ذلك من أدب وشعر يمزج القديم بلفحة من التجديد الرومانسى المقبول .

ثم هبت الريح الجميلة ، حين كانت المرحلة الثانوية التى بغتتنا فيها الدفقة الحديثة على الوجدان والوعى . فبينما نحن ننشد لأنفسنا « هذه الكعبة كنا طائفيها ، والمصلين صباحاً ومساء ، كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ، كيف بالله رجعنا غرباء » لإبراهيم ناجى ، داهمتنا كتابات جبران وصلاح عبد الصبور وحجازى والبياتى وغيرهم من أصوات غريبة . ووجدنا شاعراً يقول « وشربت شاياً فى الطريق ، ورتقتُ نعلى ، ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق » كعبد الصبور ، وآخر يقول « يا عمُّ : من أين الطريق ، للسيدة ، أيمن قليلاً ثم أيسر يا بنى ، قال ولم ينظر إلىّ » ، كحجازى . فعرفنا أن شعراً جديداً قد جاء إلى الدنيا .

وبالطبع ، ولأننا فتية مصريون فى قرى مصر البعيدة ، كان شعر عبد الصبور وحجازى ونجيب سرور وملك عبد العزيز وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم أسبق إلينا من شعر السياب والبياتى ونازك الملائكة وأدونيس وبلند الحيدرى وغيرهم من رفاق هذه الريح الجميلة .

فى ذلك العمر - أى طوال المرحلة الإعدادية والمرحلة الثانوية - كنت أكتب ما يشبه الشعر العمودى وما يشبه

الأغنية والزجل وما يشبه القصة القصيرة بل وما يشبه الرواية (عدا الرسم ، والتمثيل ، ومنظمة الشباب الاشتراكى ، وكرة القدم ، بالطبع) . لكن هذا النهر الجديد من الشعر (المرسل ، أو المطلق ، أو المنسرح ، أو التفعيلى ، أو الحر ، أو غيرها من أسماء شاعت ـ آنذاك ـ لتعريف هذا الشعر الحديث) استقطب كل ميولى .

بعد ذلك ، حينما شببنا قليلاً ـ مرحلة الجامعة ـ أذكر أن معظم أشعارنا الأولى كانت واقعة فى قليل أو كثير من التأثر ـ وبدرجات متفاوتة الظهور بيننا ـ بشعر رواد الشعر الحر هؤلاء : عبد الصبور ، حجازى ، البياتى ، الماغوط ، أدونيس ، مطر ، دُنقـل ، سرور وغيرهم . لكن الصوت الأكثر حضوراً فى شعرنا ، فى تلك الفترة ، كان ـ فى ظنى ـ صوت عبد الصبور وحجازى ومطر ، على غير ما يرى الكثيرون ، الذين يعتقدون أن معظم شعراء جيلى كان متأثراً بأدونيس ، فى بداية عملهم الشعرى .

على أننا حاولنا ، بعد هذه البدايات ، أن نتخلص من هذه الآثار جميعاً ، ونستخلص ـ بالمثابرة والكدّ ـ صوتنا الخاص المنفرد (ولا أدرى إلى أى مدى نجحنا فى ذلك ؟) ، فى عملية كانت أشبه ما تكون بثورة الابن على الأب ولقد ترددت فى أشعارنا إيماءات كثيرة تصرح بهذا النزوع إلى مغادرة الأب والتحرر من أسره .

ولم تكن ثورة الابن هذه ، غضًّا من قيمة ما قدمه الآباء تاريخيا ، ولا انتقاصاً من ريادتهم الثورية ، بقدر ما كانت توجهاً نحو إضافة كيفية جديدة على ما قدموه ، ونحو استنقاذ القصيدة من تكلّس ومجانيّة أغرقها فيهما بعض صفوف الشعراء التالين .

كما أن ذلك لم يكن دعوة إلى القطيعة الكاملة مع ما قدمه الرواد ، أو مع تراث القصيدة العربية قبلهم . ليس فقط لأن هذه القطيعة الكاملة مستحيلة موضوعيا (كما أشار واحد من هؤلاء الرواد ـ حجازى ـ فى مقالاته بالأهرام عن الشعراء الجدد) ، بل لأن ذلك لم يكن من هدفنا أصلا ، فضلاً عن أنه تصور مثالى ، يدحضه شعرنا نفسه ، ويدحضه مفهومنا الجدلى للقطيعة الصحيحة .

إن سعينا هو هذه القطيعة الجدلية ، التى تتضمن احتواء السابق وتمثُّله ، ومن ثمّ تجاوزه . وتلك هى العلاقة الصحية ، دائما ، مع كل سابقٍ .

ومن هنا ، فليس من الصحيح ـ كما يُشاع عنا ـ أننا مبتورون عن الشعر السابق ، وليس من الصحيح كذلك أننا ـ كما يُشاع عنا ـ جيلٌ بلا أساتذة أو بلا آباء . فالحق هو أن أساتذتنا وآباءنا كثيرون . وهم لا يبدءون فقط من عبد الصبور أو حجازى أو أدونيس أو مطر ، بل يبدءون من قبل ذلك بقرون ، منذ أول قصيدة فى تراثنا العربى ، مروراً بكل شاعر أو ناثر انحرف عن السائد والمألوف والمعتاد ، وناوأ سلطة زمنه : الثقافية أو الأخلاقية أو الاجتماعية أو الجمالية .

لكننا ـ ومع هذه الكثرة الكاثرة من الأساتذة والآباء ـ نمشى إلى الفرض الواجب على الشاعر : تجاوز الأب . وليس يتم ذلك بقتل الأب أو إنكار جهده (ففى ذلك قتل للنفس وإنكار للذات) ، بل يتم بتمثله والاعتراف بفضله ، وتقدير إنجازه ـ فى سياق لحظته التاريخية والشعرية ـ حق قدره ، مع التمرد ـ فى نفس الوقت ـ على الاستنامة إلى هذا المنجز التجديدى : سواء كانت استنامة الثائر المجدِّد نفسه إلى منجزه ، أو كانت استنامة لاحقية . فإن الاستنامة إلى المنجز التجديدى تحوّل هذا المنجز ذاته إلى تكرار وتقليد ومتوالية مماثلة

للتكرار والتقليد والمنوالية التى ثار عليها المجدِّد نفسه فى لحظته الثائرة الأولى .

فليس التقليد هو ــ فقط النسج على منوال القديم ونسخه . بل هو ــ كذلك ـ النسج على منوال الجديد ونسخه .

تلك هى دعوتنا ، التى ربما فُهمت على أننا نرفض الآباء والرواد وثورتهم الكبيرة جملة وتفصيلا ، ونحن من ذلك براء . وهل يمكن أن ننتزع من وجداننا أننا غنينا بملء القلب والروح ، يوماً :

« يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة »

وألم يكن كلام كهذا ، فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، مروقا فنيًا وفكرياً واجتماعيا ؟ . بلى ، لقد كان . وهو ما دفع بعض كبار رعاة التقليد ـ آنذاك ـ إلى تحويل شعر صلاح عبد الصبور « إلى لجنة النثر للاختصاص » ، ودفع رهط السلفيين إلى اتهام الشعر الحر بالكفر والعمالة والإلحاد والتغريب .

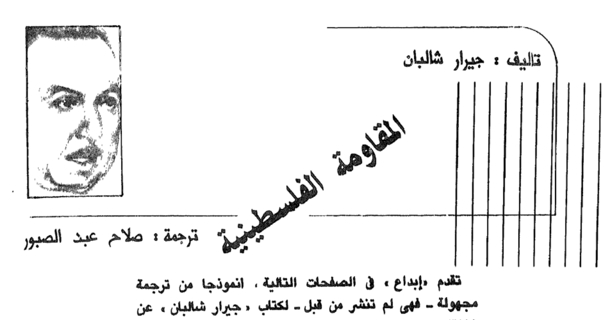
وربما يجفل جيلنا ، اليوم ، مما فى شعر الرواد من رومانسية ، ومن « خطاب كليٍّ فخيم » ، وما فى معظمه من « يقين » وبشارة ، وما فيه من انفياح بنائى وإطناب غنائى ، وما فى بعضه من زعيق ثورى صارخ ، لكن ذلك كله لم يجعلنا نعتقد أن ما صنعه الرواد كان أقلَّ من هزة جذرية لشجرة الشعر العربى التقليدى ، أو أن جيلنا يعمل فى فراغٍ خال من تحقيقات فنية هائلة سابقة .

ولهذا ، فإن الشعراء الجدد ينطلقون من نفس مبدأ التمرد والمروق الذى انطلق منه شعر صلاح عبد الصبور وشعر الرواد (وكل شعر حق) ، لكنهم لم يكرروا سبل هذا التمرد وطرائقه ونماذجه . حرفياً . فتمرد اليوم غير تمرد الأمس : طريقاً وخطوات . كما أن هذا التكرار الحرفى ، سيكون هو نفسه ـ إذا وقع ـ مناقضاً لمبدأ التمرد والمروق ، من الأصل .

إن بيننا وبين هذه السبل والنماذج ما يصل إلى خمسين عاماً ، جرت فيها مياه كثيرة ، ومن ثم صار لزاماً علينا ، وإن انطلقنا من مبدأ التمرد والمروق ذاته ، أن لا نعيد إنتاج نتائجه ونماذجه وغاياته ، وأن نشيح عن معيد إنتاجها ، مهما كانت نيته سليمة ومهما كان موقفه نبيلا .

وتلك ـ فى اعتقادى ـ هى البُنُوَّةُ الحقة ـ لصلاح عبد الصبور وغيره من أسلافٍ رائدين ــ التى يعتز بها الآباء ، والأبناء .

آباء الريح الجميلة ، وأبناء الريح الجميلة .



تأليف : جيرار شالبان

المقاومة الفلسطينية

ترجمة : صلاح عبد الصبور

تقدم «إبداع» فى الصفحات التالية ، انموذجا من ترجمة مجهولة - فهى لم تنشر من قبل - لكتاب « جيرار شالبان » عن (المقاومة الفلسطينية) ، وهى ترجمة كان قد قام بها على عجل « صلاح عبد الصبور » ، عام ١٩٧٢ ، مشركا معه الشاعر « نصار عبد الله » حتى يتم إنجازها وإعدادها للنشر فى اسرع وقت ممكن ، وحين كانت الترجمة قد تمت - أو كادت - عرف « صلاح عبد الصبور » ان ترجمة عربية اخرى للكتاب نفسه قد نشرت فى بيروت ، فطوى المخطوط واسلمه إلى شريكه فى الترجمة ، ولم ينشر حتى هذه اللحظة .

كان « نصار عبد الله » قد استقل بترجمة الجزء الاول من الكتاب ، بينما استقل « صلاح عبد الصبور » بترجمة الجزء الثانى الذى ننشر منه هذا الانموذج ، إيمانا منا بانه سيكمل الصورة العامة لنشاط « صلاح عبد الصبور » فى ميدان الترجمة ويبرز اهتمامه بقضية فلسطين واحترامه لنضال الشعب الفلسطينى .

ولاشك فى ان معظم القراء يعرفون جانبا من نشاط « صلاح عبد الصبور » واهتماماته فى هذا المجال ، من خلال ترجماته لنصوص من « إليوت » و« لوركا » و« كفافيس » مثلا ويهمنا هنا ان نقدم هذا النص من ترجماته السياسية .

(التحرير)

إسرائيل والأرض المحتلة

تضم إسرائيل بحدودها الحالية بما فيها الأرض المحتلة ١,٣٨٥,٠٠٠ عربى إلى جانب ٢,٣٦٥,٠٠٠ إسرائيلى ، وتبلغ نسبة السكان العرب فيها ٣٧ فى المائة[1] . وتوزيعهم كالتالى :

٥٩٧,٠٠٠ فى الضفة الغربية
٣٦٠,٠٠٠ فى قطاع غزة
٦٨,٠٠٠ فى الجزء الغربى من القدس
٦٥,٠٠٠ فى سيناء
٦,٤٠٠ فى هضبة الجولان

وتحتل دولة إسرائيل التى تبلغ مساحتها ٢٠,٢٥٠ كيلومترا مربعا مساحة مقدارها ٨٨,٠٠ كيلومتر مربعا من الأرض العربية .

وقبل حرب ١٩٦٧ كانت إسرائيل تواجه أزمة حادة . إذ سجل ميزان المدفوعات عجزا مقداره ٤٥٥ مليون دولار[2] ، وزاد عدد العاطلين عن مائة الف ، وهو عشر القوة العاملة فى البلاد . وقد ارتفعت فى عام ١٩٦٦ نسبة المهاجرين من إسرائيل عن المهاجرين إليها لأول مرة . وبعد النصر الإسرائيلى تغير الحال . فجدت سيولة واضحة فى رأس المال بفضل اموال أصحاب الملايين اليهود التى استغلت فى إسرائيل ، واستوعبت أعداد العاطلين الضخمة فى الاقتصاد الصناعى الجديد ، وبخاصة صناعة الأسلحة . وزادت الصورة بنسبة ١٢ فى المائة كما ارتفع الدخل القومى بنسبة ١٤ فى المائة ، بينما ارتفع عدد المهاجرين إليها .

وفى الأيام الأولى للإحتلال ، اتبعت إسرائيل سياسة الجسور المفتوحة التى سمحت للفلسطينيين بعبور الحدود وبالتجارة الحرة . ولاقت هذه السياسة ترحيبا من معظم الفلسطينيين خاصة وأنها استجدت بعد خمسة عشر عاما من الحكم الهاشمى . كما اتيحت حرية التعبير إلى حد ما . ولكن عدة آلاف من المواطنين هربوا إلى شرق الأردن . إذ إن السكان قد حرموا من امتدادات أعمالهم التجارية فى مصر والأردن . أما فى غزة فقد ثارت بعض المشكلات نتيجة للاحتلال وتوقف وكالة الغوث عن خدماتها . إذ حطمت الحرب ثلاث قرى فى منطقة الحدود فى اللطرون ومخيمين للاجئين فى غزة . وحين أعلن الاسرائيليون عن نواياهم فى إلحاق الأجزاء العربية من القدس بالمدينة اليهودية أزيلت كثير من البيوت وتشرد سكانها . وعلى كل حال ، فقد ظل الاحتلال « ليبراليا » إذا استعرنا تعبير السلطات الإسرائيلية نفسها . واتصلت السلطات الإسرائيلية ببعض أعيان الفلسطينيين الذين كانوا يستطيعون فى أعوام ٦٧ ـ ٦٨ أن يكونوا قوة ثالثة ، ومن هؤلاء الأعيان أنور نسيبة عمدة الحبرون وعلى الجيارى وأيوب مسلم .

وعلى أى حال ، فمنذ صيف ١٩٦٨ حتى عام ١٩٦٩ كانت أصداء المقاومة الفلسطينية مقترنة بردود الافعال العاجلة للعمليات الأولى ، ثم نمو المقاومة التدريجى ، كانت كل هذه العوامل جديرة بتغيير هذه السياسة شبه السلمية . وأدرك قادة إسرائيل فضلا عن بعض قطاعات من الراى العام الإسرائيلى تلك الحقيقة ؟ وهى أن هذه الدائرة من المقاومة والكبح والمقاومة هى ظاهرة لا يمكن أن يتفاداها أى احتلال . فإن التاريخ المعاصر كله يثبت أن القومية إذا استيقظت ، هى قوة فاعلة أكثر من أى

إصلاح فى الأحوال الاقتصادية .

وحتى اوائل ١٩٦٩ كانت فاعلية الهجمات الفلسطينية فى إسرائيل لا تتعدى الصفر ، ويجب هنا أن نلاحظ بخصوص تقدير الاسرائيلى للقومية الفلسطينية . أن قطاعات كبيرة من الرأى العام الإسرائيلى يشاركون الغربيين فى نظرتهم المتعالية إلى عناصر العرب غير المتطورة . وربما كان صحيحا أن دعاية المقاومة الفلسطينية أعطت فى الواقع صورة بالغة الضخامة للأحداث . ففى أول يناير سنة ١٩٦٩ اصدرت فتح بياناً بإنجازاتها خلال اربع سنين من حياتها ، فقالت إن ٣٦٥٠ جنديا إسرائيليا و٤١ ضابط قتلوا أو جرحوا خلال هذه الفترة . وكذلك أعلنت أربع منظمات مسئوليتها عن الحريق الذى شب فى مطار اللد فى ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٦٨ ، والذى أكد الإسرائيليون أنه كان قضاء وقدرا ، واعلنت منظمات ثلاث مسئوليتها عن الهجوم على سوق القدس بالقنابل . وفى ٢٢ مارس ١٩٦٨ اعلنت فتح انها حاولت اغتيال موشى ديان ، وفى ٢٦ فبراير ١٩٦٩ اعلنت انها وراء وفاة ليفى اشكول ، وفى نوفمبر سنة ١٩٦٩ نسبت لنفسها عملية قام بها بعض الفدائيين المصريين بالهجوم على سفينة إسرائيلية فى ميناء إيلات ورغم ذلك ، فإن هجمات الفدائيين فى خلال عام ١٩٦٩ كانت تثبت فاعليتها ، فبعد هجمة فدائية فى تل ابيب اعلن الجنرال الإسرائيلى جاسيت أن الفلسطينيين الذين يقومون بأعمال التخريب قد جندوا فى الأرض المحتلة ، وتلقوا تدريبهم فى البلاد المجاورة قبل أن يعودوا للعمل فى داخل الحدود .

وفى يوليو ، وفى مدينة يافا اعتقل عدد ضخم من العرب المقيمين فى إسرائيل . وفى نفس الشهر بعد سلسلة من الهجمات الفدائية أعلن حظر التجول فى نابلس وهبت إسرائيل فى عملية بحث واعتقال واسعة . وقررت فتح أن تقوم بهجوم بالصواريخ على القدس ، وفى أول سبتمبر قامت فتح بعملية « اشبال فتح » فى مرتفعات الجولان .

وفى آخر سبتمبر أعلن الجنرال ديان أن معدل الخسائر الإسرائيلية قد زاد ثلاثة اضعاف بالمقارنة بالعامين الماضيين ، وأن ١٥٠ إسرائيليا يقتلون أو يجرحون على خطوط وقف إطلاق النار ، ولكن معظم الخسائر تنتج عن نشاط القوات المصرية على قناة السويس .

ودون دخول فى التفاصيل الدقيقة ، سنستعرض شهر اكتوبر ١٩٦٩ كمثال :

فى أول اكتوبر اصيبت الكيبوتزات (موزحاييم — معجن — الأطوار) باضرار فى عملية فدائية أطلق عليها (بيت ساحور) . وقالت المصادر الإسرائيلية المسئولة إن العملية قد شملت جبهة عرضها سبعة أميال .

وفى ٣ اكتوبر اصيبت محطة ضخ المياه فى كفر حسيديم ، والمعدات الهيدروليكية فى « بالث شولر » ، وهما مستعمرتان بين حيفا والحادرة ، وليس هذان المكانان ببعيدين عن الأماكن التى ضرب فيها خط انابيب البترول وسكة حديد تل أبيب — حيفا . وفى نفس اليوم ضرب خط الأنابيب الذى يحمل بترول السعودية إلى لبنان فى المكان الذى يعبر فيه هضبة الجولان .

وفى التاسع من اكتوبر ضرب خط السكة الحديد فى غزة .

وفى ١٥ اكتوبر نشر الإسرائيليون بيانا بخسائرهم منذ نهاية حرب الأيام الستة ، فإذا هى ٤٦٠ قتيلا ، و١٦٣٤ جريحا ، منهم ١١٦٩ من العسكريين و٤٦٥ من المدنيين .



وقالت قائمة أخرى إسرائيلية رسمية ، عن الأسبوع الأول من أكتوبر سنة ١٩٦٩ ، إن هناك ٧٧ حالة فى الحدود الإسرائيلية الأردنية ، وتسع حالات فى الحدود السورية الإسرائيلية ، وحالتان فى الحدود اللبنانية الإسرائيلية .

وفى ١٥ أكتوبر هوجم مصنع البوتاس فى سدوم على البحر الميت بالصواريخ وفى العشرين من أكتوبر كانت هناك مواجهات حادة بين الفدائيين والسلطة اللبنانية ، وعندئذ قامت بعض الهجمات فى حيفا بواسطة عرب فى إسرائيل .

ووضعت منطقة الجولان (١٦٠٠ك . م٢) تحت الحكم العسكرى الإسرائيلى ، وأقيمت فيها ستة كيبوتزات عسكرية بعد حرب ١٩٦٧ ، كما اقيمت اربع كيبوتزات فى الضفة الغربية ، وثلاثة فى سيناء . وفى أكتوبر سنة ١٩٦٩ كان المجموع ثمانية عشر كيبوتزا ، وسبعة فى دور الإعداد .

واصبح الموقف بالغ الخطورة . فقد شارك العرب المقيمون فى إسرائيل فى الهجمات لا فى الأرض المحتلة ، بل فى إسرائيل ذاتها ، وطبقا للمصادر الإسرائيلية فإن ١٩٠ منزلا عربياً قد هدمت فى الضفة الغربية ، منها تسعون منزلا خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر ، كما اعتقل مائة مشتبه فى أمرهم خلال اسبوعين بين ٢٠ اكتوبر والخامس من نوفمبر . وأعلن عندئذ الجنرال ديان أن أربعين فى المائة من ميزانية إسرائيل موجه للأغراض الحربية[٣] .

وفى نوفمبر عام ١٩٦٩ دمر الإسرائيليون ثمانية عشر منزلا فى قرية هلهول ، وتبنت إسرائيل سياسة « الرد الجماعى » على أى عمل عسكرى حتى بلغ عدد المنازل التى هدمت انتقاما من الأعمال الفدائية خمسمائة منزل . وفى ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٦٩ كان هناك ثلاثة آلاف فلسطينى فى سجون إسرائيل كما أضاف حرب راكاح أن ثمانمائة آخرين معتقلون فى منازلهم .

ولقد اثبتت هذه الأحداث ان سياسة إلحاق الأرض المحتلة بإسرائيل ، وهى السياسة التى كان يتبناها الجنرال ديان ... هى سياسة فاشلة .

(١) نسبة تزايد السكان بين العرب ٤ فى المائة ، بينما تبلغ بين الاسرائيليين ١,٧ فى المائة سنويا .

(٢) اريك رولو . جيتو المنتصرين .. الموند ايام ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ يوليو ١٩٦٩ .

(٣) الجبهة الرئيسية هى جبهة القتال المصرية . وينبغى ملاحظة أن هذا الرقم لا يتجاوزه إلا البرتغال التى تنفق ٤٥ فى المائة من ميزانيتها على الحرب فى حروبها الاستعمارية الثلاثة .

يسرى خميس

موت الشاعر

هذا رجلٌ قتلته الكلمةْ
رجلٌ قَتَل الكلماتْ
قتل الكلمةَ مرّاتٍ .. مراتْ
قطّعها بالألم وبالوعى وبالغَضَب ، بسكّين اللّامعنى
صَارت فى يدهِ ، مثل عجينٍ مختمرٍ فائرْ
أنْضَجَها فى صَهْد القلبِ ، وفى أفران الحبّ المكسورةْ
وتعاسات النّاسِ وفوضَى التّاريخ
قتل الكلمة .. أحياها
عذراء بلون الفجرِ ، عروساً ألقاها للنّيل
على أنغام النّاى المنفرد المبحُوح ، يُنادى ...
دَارت دَوْرتَها فى عِرْق الأرضْ
ما إنْ ضَاجعها البشنينُ وحَمِلتْ مِنه
حتّى عَادت فى يدها السّكين
وَقَتَلَتْه !!

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى
الرابع والعشرين للكتاب

بأرض المعارض بمدينة نصر يوميا من ٤ يناير إلى ١٧ يناير ١٩٩٢

٦٥ دولة

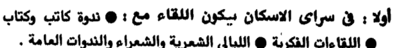
١٨٥٠ ناشر

١٧ صالة عرض

١٤,٥ مليون عنوان

٤٣ مليون كتاب ..

وإلى جانب هذا فالمعرض حافل باللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية والثقافية والعروض الفنية والمسرحية والسينمائية .



أولا : فى سراى الاسكان يكون اللقاء مع : ● ندوة كاتب وكتاب

● اللقاءات الفكرية ● الليالى الشعرية والشعراء والندوات العامة .

ثانيا : المقهى الثقافى يكون اللقاء يوميا مع :

● قراءات ومناقشات فى القصة ● تقديم مناقشة عروض فنية .

● موسيقى وغناء .



ثالثا : فى سراى يوسف علام بالمعرض يكون اللقاء يوميا

● فيلم سينمائى .● عرض مسرحى .● عروض موسيقية غنائية .

رابعاً : المخيم الثقافى وفيه يلتقى رواد المعرض مع نماذج من الفنون الاقليمية :

المعرض مفتوح يوميا من العاشرة صباحاً حتى السابعة مساء



مع تحيات هيئة الكتاب

اللون لغة .. اللون موسيقى

وجيه وهبه

و • م









اللون لغة .. اللون موسيقى

م. ع. م

" أنا واللون شيء واحد " هكذا قال " بول كلي ".
نعم. وهنا كذلك لابد أن تعتقد أن الرسام قد ذاب
في اللون، وأن اللون قد ذاب في الطبيعة، وأن الطبيعة
قد ذابت في موجوداتها التي تهمس وموجوداتها التي تصرخ
وموجوداتها التي تقف بين الهمس والصراخ.
اللون هو الكينونة .. وبصورة أدق هو انفجار الكينونة.
تعبيرية خاصة تميل في أسلوبها إلى الامتلاء الحيوي
بالرغبة والفعل .. تميل إلى الاحتشاد.
وعبر انطفاء الأشياء واشتعالها؛ عبر الدكنة والضوء
تكتشف اللغة مفرداتها ويكتشف الإيقاع درجاته.
ليس ثمة فرصة لفراغ خال من الحركة. والفرشاة تلخص
العالم في مساحات من اللون، وفي أجساد تتداخل من
خلال إيقاعاتها المتوازية والمتقاطعة.

الطبيعة في صمتها وكلامها تتشكل في حدة وتستوي الأصفر بالأبيض. الأزرق والأسود. الأخضر والأحمر والأصفر. هذه هي أكثر الخصائص الغنائية هيمنة. وتنتج درجات اللون داخل سيمفونية الحركة التي تسري باندلاع وشيك يهدد التوازن المألوف ويستبدل به توازناً آخر يحفظ للوجود تماسكه. صلابة الروح. غابات التواشج الحميمة. التوغل في تجربة انشطار الحياة بين ينابيع الظل والضوء. المادة في سعيها إلى أن تتجرد عبر الخطوط أو تتجسد في شكل جديد تماماً عبر الكون والإنسان معاً. ماذا يمنح المعنى شكل المعنى؟ إنه اللون - اللغة: اللون الموسيقى، وهذه الخطوط بوصفها اندفاعاً للطاقة، وهذا السطح بوصفه قوة ضغط تنفجر أو بوصفه إيقاعاً يتقدم.

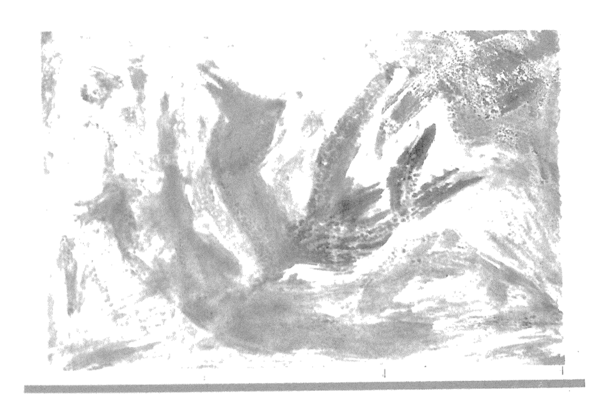
اللون لي لغة"

واللون موسيقى.

وأنا أراوغ درب شمسي حين أطفئها،

وأعرفه فأُشعلها على وتر الدم القاني حريقا .
من ذا يبادر بالسؤال عن الحقيقة في الخطوطِ ،
ومن يرى جسد الطبيعة ميتافيزيقياً فيلهمه شقيقا ؟
الكون والإنسان موئلان مختلفان ؛
من معنى إلى شكلٍ ، ومن شكلٍ إلى معنى .
وهاأنذا أُجَسِّدُ كل شيءٍ فيهما ،
وأُجَرِّدُ التجسيد ثم أرى ،
أُشَمُّ ،
وألمس النبع الطليقا .

كان هيرقليطس يقول إن الطبيعة تحب الاختباء . وهذا الفنان الذي أتأمل لوحاته هنا يقول عبر فرشاته إنه يؤوّل الطبيعة . وهو يؤوّلها من خلال اللون . أما أنا فأؤوّل اللون : اللون الذي يشعل ذاكرتي بالأغنيات القاتمة الزاهية ، ويفتح في رؤوسي شرفة على دكانة الأفق . هكذا نلعب اللعبة .

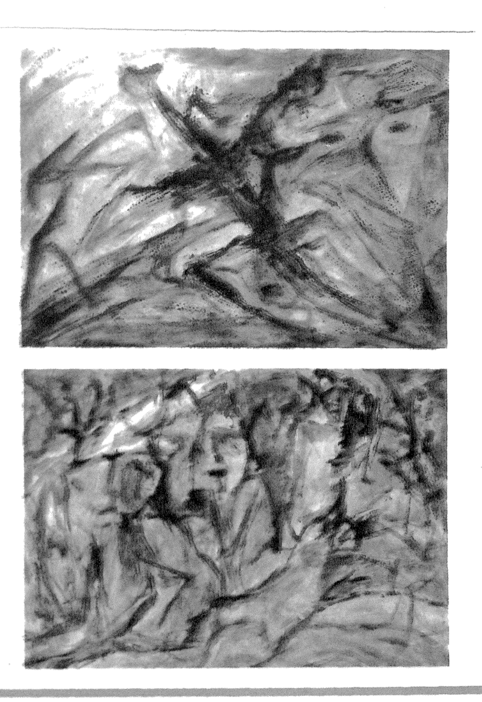












ممدوح عدوان

للريح ذاكرة، أولى..

مرثية إلى سليمان الخشن

الأهل فى مصياف والروح تواقة
ياليتنى صفصاف أو زهرٌ دُراقةْ
لأبل حلقى الجافْ فى نبع ورّاقةْ
تتجمع الأطيافْ فى الريح كالباقه
والريح فى التَّطوافْ للدمع سبَّاقةْ

ريحٌ بذاكرتى
وكنتُ الطفل يركض فى الظلام
مُلاحقاً بالحشرجات ، يسوقنى خوفى
عينان تلتمعان ، عينا ماردٍ
وبصيص جنىٍّ بعينىْ هرةٍ

أأقول : « باسم الله » أفضح نيَّتى ؟
أم أسلمُ الساقينِ للريحِ
ريحٌ بذاكراتىِ
ومصيافُ التى جاءت تصيِّف فى الجبال
تغربت عن عمرها ، وتشردتْ فى الوعر مثلى
بادرتها الريح فى الصيف
ريحٌ .. وقاعٌ صفصفٌ ، أشباح خيلٍ فى الظلامِ
مكامنٌ بين الصخور
وقلعةٌ تبدو بعتم الفقر كالطيفِ
الميتون استكثروا التكفين والدفن ، ارتموا بين الحراجِ
تكفنوا بالزَّعترِ البرىِّ والريحانْ
صاروا ربيع الزيزفون ، ولوَّنوا الْقَ الندى
وشقائق النعمانْ

مصياف تسخو بالحنين
فتنشر الدِّفلى كنهر دمٍ ، وتسقيه من النَّزفِ
فيفتّح اليتم الذى فيها زهوراً ، والجراح بها عطوراً
تشرئبُّ حرائق الرغبات من أعماق فاقتِها وفتنتها .
بحب يملأ الدنيا بخوراً

تستفيق بموتها بستانْ
يستيقظ العشق الدفين وراء خطِّ الفقر
يوقظ رغبة الشبانْ
وترى الصبايا شهوة للحب
تسطع حُمرةً فى جمرةِ الرمانْ

بنـتٌ لـهـا أسرارْ والصَّبُّ فى الطَّـاقـهْ
ولـد غـريبُ الـدَّارْ والبنـت عَشَّـاقَـهْ
يـاقـاطـفَ الأزهـارْ حـوِّش لنـا بـاقـهْ
جِـرزُ الهـوى يحمى من عـاطـلِ الياقهْ

والريح تكنس زهرنا المشتول فوق مقابرٍ حيَّةْ
ريحٌ بذاكرتى
وكانت تستثير الدمع قسراً فى طفولتنا
كبرنا الآن ..
هل ذكرياتُ الريح كالريح؟
أم أننا اعتدنا على نوح الرياحِ فهدَّات أوجاعنا ؟
اعتدنا على عيش الكفاف

وصار كلٌّ يرتضى جسداً بلا روحِ
الوحشةُ امتزجتْ بنبض دمائنا
ليريحنا دمعُ التماسيحِ
ريحٌ بذاكرتى
وخوف « قاتم كالغابِ ؟ أم ضيفٌ بدا فى الباب ؟
والغدرُ المخاتل قابعٌ فى النابِ .. اهلاً ..
لم يسلّمْ .. واستراح هنيهةً
وانا احدِّق ذاهلاً فى وجهه ، ويلفنى رعبى
هذا الغريب صديقنا
يأتى ويذهب دونما سببِ
وكل زيارة للبيتِ تخرجُ فى الوداعِ جِنازةً
ياضيف لم نبخل عليكْ
أطفالنا وشبابنا ارتاحوا لديكْ
وشيوخنا حنّوا إليكْ
فعلام تجلب كل هذا القهر والبلوى إلينا فى يديكْ
ياضيفنا قد جئتنا سراً لتسكن فى رُبَى مصيافْ
واقمت رحلك بيننا كى تبدأ التطوافْ
ياضيفَنا لو زرتنا فى هداةٍ

لوجدتنا نحن الضيوفَ الطارئين

وأنت رب المنزلِ المضيافْ

خذ ما تشاءُ

وإنْ رغبتَ فحلَّ فى بركِ الدَّراويش »

الذين سفحت فيض دمائهم

واقم إذ أحببت فوق المشهد العالى

ليبقى ظلُّك الأبدىُّ فوق صدورِنا صخراً

وخذ دفء البيوتِ

فنحن نمضىِ خلف قافلة الرياح

وسوف يرشُدنا إلى الموتى دليلُ

لم يبق من أعمارنا إلا القليلُ

والفقر عوَّدنا :

طوال حياتِنا ما جاءنا

إلا الأنينُ الغضُّ والبختُ الهزيلُ

ياضيفنا خذ ما تشاءُ

وَدَعْ لنا ضوءاً على الدربِ

اهلاً

ولم يسمع ، وراح يفك صُرَّتَهُ

وينشر أوجه الأحباب فى قلبى :

هذا صديق غاب فى سجنٍ ، وهذا مات من قهرٍ

وهذا تاه فى المنفى

وهذا راح فى الحربِ

ابكى لذكراهم

وأسألُ رحمةَ الريحِ الشقيةِ أن تلينَّ قلبه نحوى

يلملمُ ما يشاءُ .. ولا يودِّعُنا ، يَسيرُ بصمتِه المشبوهِ

يمضى تاركاً لى ما تبقَّى من توجُّع عمرهم

ألق الهوى وتألق الصحب .

داروا طويلاً حول ضوءٍ فاترٍ داروا

غرباء فى الأوطان ما فُتحتْ لهم دارُ

يامشفقون بحق طه المصطفى داروا

هذا القتيل ، فزاده لمعُ السرابْ

ياصاحبى

أين احتجبت طوال هذا القهر ؟ كيف نسيتنى

ورحلت مصحوبا بهذى الريح

تُغوِلُ كى يظلَّ برقْبتى ذنبى

تهوى وما أنهيت يابطلى الصراعا .

حاربت حتى انهرت ؟ أم كسَّرتَ سيفكَ واليراعَا ؟
زمنٌ عجولٌ شدنا بضجيجه
لم يُبق للمقتول وقتا كى يهيء للمشيِّع أن يبوحَ بدمعةٍ
لم يبق للجلاد من سببٍ ليمسح ما تعلَّق من دمٍ عن سيفهِ
لم يُبقِ للمفجوع أن يلقى السلامَ أو الوداعا
تهوى فندرك أن بارقَ عمرنا
قد لفَّهُ إهمالُنا أو خوفُنا ، فخبا وضاعا
تهوى لنذكر عَتْمنا أو موتَنا
هل امحلتْ أيامنا ؟
لم يبقَ إلا الموت للتذكير وهو يصولُ فى الأرواحِ يحتطبُ
لابد من موت كهذا
كى يلف القهر ذكرى
كى يلفُّ القهر ذِكْرى ، يحتمى فى حِضنِه ناءٍ ومغتربُ
لابد من موت كهذا
كى نقولَ : حياتُنا جفَّتْ سراباً ناشفاً فى الحلقِ
ما عادت تغرُّ الخلق ، ما عادت تطاقْ
ونقول إن الحلم اقصرُ من شهيق النَّزْعِ
إن العمر أضيق من خِناقْ

لابد من موت كهذا الموت يُبلغُنا

بأن الشمسَ تخسر من أشعتها

وأن الخيل كرَّشَها وبغَّلَها التجحشُنُ فى فوارسها

فما عادت تصولُ بهم ولا تثبُ

لابد من موتِ العماليقِ الذين بمجدهمْ يتجذَّرُ الحسَبُ

ليظل أقزام مناكيدٌ

فيفتخروا بأجدادٍ عماليقٍ .. إذا انتسبوا

فلنعترفْ قُدَّام هذا الموت أن الأرضَ جرداءُ

وأن أوابدَ الأجداد فينا بلقعٌ خرِبُ

أن السلالات التى كانتْ فَخَار الأرضِ ، تسعى لانقراضٍ

ينتهى منها الهنودُ الحمرُ والبطريقُ ، والأكرادُ ، والأشجارُ

والحيتانُ والعربُ

صاروا صغاراً ، أو كباراً ، فى مقاسِ العصر

خارج حاجةِ الأسواقِ

والأسواق ما احتاجت سوى الجثث التى فقدتْ ملامحها سدىً

يرسو عليها العرضُ والطلبُ

جثثٌ ستربكنا ، فتجفلُ وهلةً

لكن يجىُء لنا الوداعُ مُعلَّباً مستورداً

ويسودُ فينا الصمت حتى فى العزاءِ

وقد تساوى الندبُ والطربُ

لا فرق بين الناس والقطعان

حين تساق للمرعى ، تُسَمَّنُ للأضاحى

لا فرق ما بين النّباحِ أو النواحِ

لا صوتَ يشبهُ صوتَ إنسانٍ

سوى هذا العويل المر

سوى هذا العويل المرّ ، محمولاً على حزن الرياحِ

الريح تُعْولُ ..

تقلقُ الأمواتَ إذ هجعوا بذاكرتى

وتصخب فى سكونِ الليل ندباً ، تسحبُ الآهاتِ من قلبى

الريح قد عرفت بأن الموتَ مُدْرِكَها

فخافتْ وارتمتْ مثل الطعينة

وعبأت ليل الأزقة بالصياحِ

وتعلَّقتْ أجراسُها لترنَّ فى ليل الحزانى دمعةً

كى لا ينامَ الميِّتونَ مُخدَّرين بكاذبِ النَّدْبِ

لابُدّ من ريحٍ كهذى الريح

كى نتأمّل المرآة فى رعبٍ

إنَّا هنا موتى

وقد لبسوا حياتَهم قناعا

والخوف شيد حولهم مدناً

فأعلى الفقر فوقهمُ قلاعا

ساروا وراء جِنازةٍ أعجوبة :

كم من قتيلٍ كان فى التابوتِ .. كم من ميِّتٍ عزَّى

وكم من قاتل أحيا لنا حفْل العويلِ

وقد أتانا بعد ما اكتملتْ فصولُ المجزرَة

ومضى يصلِّى طالباً للميِّتين المغفرة

أنا شاعرٌ ، أو شاهدٌ متورطٌ ، لم يلق متكأ له فى مفخرة

بدمٍ تُرى .. أم بالدموع ملأتُ هذى المحبرة ؟

وكتبتُ شعراً كى أعزِّى

أم رسمتُ على الدفاتر مقبره ؟

تعمد الإسرافْ لِنستّر الفاقَةْ

الزاد خبزٌ حافْ والنفس افّاقَةْ

الدمع نهرٌ جافٌ ما بلَّل الياقه

والريح فى الأعكافْ ذكرى بلا طاقَةْ

يبكى لنا الصفصافْ فَنحنٌ كالنّاقَةْ

تابوتُنا مصيافْ والقبر وَرّاقه

● الوراقة ، وبرك الدراويش ، والمشهد ، اسماء أماكن فى مصياف بلد الشاعر والفقيد

فـــاروق شـــوشة

محاولة لاصطياد رامبو

طفل نزقٌ ،
كرة من لهبٍ ،
وعل برّىٌ ،
يركض فى عشب الغابات المحترقه
ومدًى يتخطّفه اللمحُ ،
ومجهول يتقصّفُ ،
يُفصح عن لغةٍ نافرةٍ
تقفز من رئةٍ مختنقه .
طفلٌ فى ملكوتِ الله ،
يعاين بعض فساد الكوْنِ

فيقذف وجه الليل بسهمٍ
يَشْهرُ قبضته فى وجه الريح
ويسحب نفساً ممصوصا
وتصوغ أصابعه كونا من كبريت
وحقولا من ألغاز
يَفرغ من لُعبته ،
ويُحدِّق فى الوحشةِ
فتلاحقه أشباح سودٌ ،
وجحيمٌ ضارٍ ،
وعيون وحشية .
يتسلّق أعلى ساريّة
ويطلّ على أفق مخبوء
ويحذّر من هول الآتى
ترصدهُ عين مخترقة !

●●●

هو ذا
يمسك قلما
يشطب تاريخا

يكشف عن شهوته للوطءِ
ولسٍّ تخوم الكونْ
ترتطمُ حدود الأرض وتهتز الجغرافيا
ما بين الساقِ إلى الساقِ
تعومُ القارّاتُ
وتنبطحُ الصبوات
وتأتلقُ الجلَواتُ
ويسطعُ فى الزمن المختلّ بهاءُ العقل
ها انت يُراودك الإغواء
تسكنُك النارُ الوحشية
وتصبُّ حريقك فى الأشياء
يتطاير منك رماد شرقىّ
شَبقٌ مجنون الأعضاء
تلْقفهُ الأرض على استحياء
فى أى الأوقاتِ
تدور على نفْسِك .
لا تتجاوز ؟
فى أىّ بقاع الدنيا

ترسى المرْساةَ

وتُقعى ،

لا تتقافزُ ؟

فى أىّ الحالاتِ

تقول : الآن وصلتُ

الآن عرفتُ

شبعتُ ،

واتخمتُ ،

وداهمنى الإعياء ؟

الصبوة لا تسلمُ إلا للصبواتِ

وجوعُك مرهونٌ بالموتِ

وهذا الحائطُ لايُفضى إلا للصحراءِ

ففيم العجلةُ ؟

خفّف هذا الوطْء

وإلا حركتَ الأشلاء

ودبّت روحك فى شجر الزقُّوم

وجاوزت الحدّ إلى الفعل المرجومِ

فأفسدْت السّاكن فى ملكوتِ الله

وأيقظت نفوساً عمياء !

طفل آبق
يقفز من شرك الكلماتِ
ولا تُغويه بلاغتها المسكونةُ بالضوضاء
هل ننصبُ فخًّا شعريا لأمير فِخاخ الشعرِ
وهل ننجحُ فى صيد الوعل البّرىّ ،
وكرةِ اللهب المُرتجّةِ ،
وخريرِ الماء ؟
جزرُ المَرجان تلوحُ
وعشبُ الكلماتِ يفوحُ
وطلحٌ أثيوبى محترق
يتراكم فى نهرٍ مسفوح
وشراعٌ يبعدُ فى اليمّ
فراراً من أَسنِ الكونِ
وجذْبِ الروح
وتوْقٌ للمجهول ..
يراوغ ثم يراود .. ثم يبوح
وزمان بالوصل شحيح ..
رامبو ..
إخصْابٌ تحمله الريح !

يمـــنى العـــيد



فى الاثنين الأول بعد الاثنين الأخير ، لم تقف المرأة طويلا أمام خزانة ثيابها . لم تجرب تنّورة أو قميصا . لم تحاور الألوان . لم تقلب العقود . لم تبحث عن الانسجام . لم تبتسم لأحمر الشفاه . لم تستعن بالنور ، فتزيح الستائر ، أو تشعل المصابيح ..

تركت كل أشيائها ترتاح ، وخطت خطوتين صغيرتين ، بطيئتين ، مظلمتين . مدّت يدها إلى الثوب الصامت المنكفىء على سواده فوق الكنبة ، أسقطته من رأسها ، وتركته ينسدل منطفئا على الجسد ، ثم تناولت حقيبة يدها السوداء ومشت .

فى الاثنين الأول ، بعد الاثنين الأخير ، لم تستيقظ المرأة باكرا ، ولم تنم . لم تتعطر عند الصباح . لم ترتعش . فعقارب الساعة لم تكن مسرعةً ، ولم تكن روزنامة الوقت مقلقة . فقط وقبل أن تعبر عتبة بابها نظرت إلى ساعة يدها ، تأملتها ، ثم حرّرت منها زندها ، ووسدّتها طىّ الكتاب .

خرجت المرأة من دارها فى الموعد نفسه ، فى اللحظة التى يغطى فيها العقرب الكبير العقرب الصغير باتجاه العاشرة ، لحظة اللقاء والمفارقة ، خرجت وتركت ساقيها تسيران . لم تلتفت يمنة ولا يسرة . لم تتفحص عيون المارة . لم تقف عند واجهة وتلعب لعبة الشارية ، لم تسوّ خصلة من شعرها . لم ترتب الهدوء على وجهها ، ولم تطمئن على نبضات الحب والحنين فى قلبها .. الاسفلت الأسود وحده كان مرآتها ، وهى تسير على الطريق نفسه ، وتصل إلى المقهى نفسه ، فى الوقت نفسه ، وترى الحارس ما زال يلبس بدلته الرمادية نفسها ، مخفيا ابتسامة الريب فى عينيه .

نزلت المرأة الدرجات العشر واحدة واحدة ، كانت تحاذى الجدار ، وتمر بكفها اليمنى على الدرابزين المعدنى ، تتحسس برودته بأصابعها الخمسة ، تمرّرها فوقه الواحد تلو الآخر .. تحدّق فى لمعانه الفضى المكسور ، تسمع وشوشة الخدم نفسها ، وحفيف الصحون توضع على المفارش الناعمة . كانوا فى الصالة المجاورة ، يهيئون ، كعادتهم ، الموائد لطعام الغداء .

توقفت المرأة عند آخر درجة ، عند عتبة صالة المقهى السفلية ، ومدّت نظرها باتجاه تلك الطاولة . تلك الطاولة . المقعدان شاغران . المقعدان الطويلان المتقابلان شاغران . المقعدان الجلديان الأخضران شاغران . هناك فى آخر الصالة ، فى الزاوية اليسرى ، تحت نور قنديل محايد ، كانا يجلسان .

تقدمت المرأة فى الضوء الأحمر الخافت ، كأنها تمشى إلى الوراء . تقدمت تعبر المقعد بعد المقعد ، حتى وصلت إلى هناك .

« هنا كنت أجلس . على هذا المقعد المواجه للباب والدرج كنت أجلس . أجلس وأنتظر . أنتظر وألهو . أهىء كلمات العتاب . وكان يأتى . كان يأتى . يملأ المقعد قبالتى : ظهره للمدخل يحجب القادمين عنى ، يحمينى بعينيه ، يبتسم ويشرح ضرورة الغياب » .

المقعدان شاغران ، والمرأة تقف : ظهرها للمدخل ، تنعطف قليلا ، تمر بين المقعد والطاولة ، تجلس على مهل ، تنظر إلى المقعد الشاغر . المقعد المواجه للباب . المقعد الذى كانت تجلس عليه . المقعد الذى صار قبالتها . تنظر إليه . تحجب القادمين عنه . تحميه بعينيها . تنظر إليه ، وتنتظر .

عبد المنعم رمضان

الغبـــــار
أو إقامة الشاعر فوق الأرض

ماذا إذا منحُت نفسى هدأةً

ماذا إذا جلستُ فى ركنٍ من الأركانِ ، أنفخُ الدخانَ من أنفى ، وأدهنُ الوقتَ بما يليقُ به .

وأكترى نولاً يصحُّ أن يصير غايةً

ماذا إذا حلمتُ وحدى ، بالذى يكون ، هارباً ، كخطوتين من آثارِ أقدامٍ ، وراءهـا مشت ، محارةٌ تسكنهـا الفوضى ، وكلبُ صيدٍ ، واستباحها الفراق ، فاختفت ، كأنها أسلحة المـوتى ، تضىء عندما يختلط الترابُ بالعناصر الأولى ، ويستطيع الماء أن ينشع مثل الحزن ، يغسُل الحلمَ ويصطفيه ، يشترى لـه فماً وإصبعين ، يرسمان ساحةً خاليةً من الأصوات ،

ربما يصحُّ أن أكون حارساً لخطوتى ، أنام فى تجويفها ، أنا الصغير ، والمحدّب ، المارق من أحشاء مرآةٍ ، تكاد لو تطفو على شفاهها هاويةٌ ، ويختفى فى قلبها صنبور ماءٍ

لم يكن لدىَّ الوقتُ ، كى أدلَّها إلى السماء ، حينما نجلس مستورين فوق الأرض ، لم تكن لدىّ جرأة الفم المزموم ، والذى ينزفُ منه الله ، والأزقة التى مشى عليها النومُ ، ذات ظلمةٍ فأفرخ الحروف ، قبلما يتّسخ الفضاء ، أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة الآن على البحرِ ، كأنها أصابعُ الشحّاذِ

ماذا إذا ادّعيت أن كل هذه الأشجار ، كانت بذرة واحدةً وأن كل هذه النساء ، آهة واحدة ، وأن رحلتى من آخر البيت إلى الردهة ، كانت خطوة واحدة ، وأن كل هذا العالم استوى ، فى برهة ، لكى تضمّه ساقان ، شفّتا ، والتفّتا ، تخبّئان قبّةً واحدةً ، وتعلنان أن صدأ الحرير ممكنٌ ، وأن لحظةً واحدةً هى التى تبقى ، لكى تؤمنا الطيورُ ، أو نؤمّها ، أو ربّما معاً نصطفُّ دونما شوق إلى منزلة ..ودون مهنةٍ ، سوى أن نستريب فى أرواحنا ، نلفُّها بالعرق الرائقِ ، نستعجلها

هى الصلاة ، إن تبدل الشديان ، أصبحا عجينةً ، تكفى لصنع السلّم الخلفى ، والفناءِ ،

هكذا نصعد فى الظلمة ، مخفورين ، بالذى نخافه ، وبينما تفتّشُ الـريحُ حقـائب الليلِ ، وتضـع الحمَّى عـلى الأرفف ، والفازلين ، والحلوى ، وماء الوردِ ، فى تويجـاتٍ ، ترفُّ مثلمـا ترفرفُ النهودُ ، بينما تحرِّرُ الريحُ سلالها من الهواءِ ، لا تكون نطفة تكوّنت ، ولا يكون ظلُّ الكائنات سـاخناً ، يكـون وحده الحنينُ ، نائماً على سريرنا ،

ماذا إذا استطاع النومُ أن يدسَّ فيه ، كائناته السوداءَ هل أفرّ خلفه كأننى الغبارُ ، أترك الوقت على ردفين عاريين أم أخاف رقّةَ التانجو ، فأنطوى بما ملكتُه من لُعَبٍ ، أكفُّ عن محاولات السعى ، أكتفى بأن تكون غابة الأيام فى اكتهالها ، وأن يكون ورقُ الليـلِ على نصـوعهِ ، ممتلئـاً ، ببورتـريهات ، وكسرٍ من الغيوم ، فى حديقةِ الأجنّةِ التى أسوارها تهدّمت

فلم تعد سيّدة تبكى

ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه ، أن يرث الحزن ، وأن يبيت فى الحـانات ، يسكبُ العـالم من كـوبٍ إلى فـراغـه الموحشِ ، هل هو الوحيد من تخرّ روحه ، على سجّادة المنفى ، أم الوحيد من يرى فى ذكرياته أودية الله ، فيسحبُ الوادى الذى بقربه

يطويه

يسحبُ الذى يليه

والذى يليه

قبلما ينازعُ الشاعر كائن آخرُ ، لا يدرى لماذا هذه الأودية التى تزدانُ تحت الشمسِ ، كيف يجرؤ الجـاموسُ والغـزلانُ والماعزُ ، أن تدوسها ، وكيف لا تكون ساقُ امرأةٍ ، إناءَ خمرٍ ، عندما نشاء أن تكون ساق امرأةٍ ، حيةً ، ورطبةً ، وفوق سطحها يرتعشُ الطالعُ ،

ربما تخوننا الملامحُ التى تلبسها الأعضاء ، عندما نعرفهـا للمرةِ الأولى ، وربما تصير مُرَّةً ، إذا تأخَّرت عن الرحيلِ

هذه هى القنطرة التى نعبرها ، أقدامنا تغوص فى أخشابها ، نعبرها ،

صوتٌ يشابه الأسفلت ، يستحمُّ فى فضائها ، نعبرها ، وخلف كل خطوةٍ ، مدنية تهوى ، إلى حدود شىءٍ غامضٍ ،

كأنما الأنسجة امّحتْ

ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرّةً

متى ترفرفُ الأيدى ، على مباهج الحضرةِ ، أو متى مباهجُ الحضرةِ تستكينُ تحت رعشة الأيدى ، فتعلوا ، وتجمحا ؟

هكذا يقتربُ الشاعرُ من غـريمهِ ، ويصبـحُ البارُ انحيـازاً
واضحاً لمن يودُّ أن يحـارب الرصيفَ والغـواةَ ، أن يمشى على
شريانهِ المفتوقِ ، حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغةً بريئةً ،
وحيث تقدر الأرضُ على إقفالِ فَرْجها ، وتصبح الرغوةُ مستباحةً
ينالها فمٌ ثقيلٌ ، دائبُ التجوال فى عرباته الملكيةِ ، الأرجلُ لا تكفُّ
عن دندنةٍ ، وفوق السقفِ ، باقةٌ من البلاستيك الذى يـورقُ ،
والسائق شرطىٌّ ، كأنه أتى من غيمةٍ ، سقطت على الأسفلتِ

كانت ثورةُ الموتى ، مهيأةً ، ولكنّ اختلاطَ فحيحها ، بسيولةِ
الأحماضِ ، والغازاتِ ، لم يدع الهواءَ الرخوَ ينزلُ من عباءتِه ،
سوى صوتٍ ، يشى بأواخر الكلماتِ

فى أذنين

عالمتين

أن مفازةً كبرى هى المعجم ، أن الله لا يسكن فى الظلمةِ ، من ذا
يستطيع إذن أن يقهر الموتى ، وأن يضع السلالَ على ظهورهم ،
ويملأها بما ادّخروه

هل من شاهدٍ

جسدى حدودى

لم يشأ أحدٌ من الأطفالِ

أن يتقبَّل الأرض الخرابَ

ولم تكد أغنيةٌ أخرى

تدارُ على الجرامافون

إلا واختفت شفةٌ

وحلّت غيرها شفتانِ

تفتران

عن وقتٍ

هو الوقت الذى أبغيهِ

من منّا سيبتكرُ الطيورَ ، ويخلط الحنّاء بالأفلاكِ والنعناعِ ، هل ستقام تحت جفوننا ، نافورةٌ للذكريات الغفلِ ، أم أنَّ الغواة هم الذين هناك ، أرجلهم سيوف الله ، واستيقاظهم يبدو كما لو أنها سقطت طيوُر المنِّ من أحلامهم ، وتآكلت فى الريح

ما زالت لدى الأشياء الأشياء ، آونةٌ ، لتحيا مرّةً أخرى ، وتفردَ ظلَّها للنورِ ، كى يمتصَّ عنها الموتَ ، يغسلها ، فقط فيما ينام الليلُ ، سوف تصالح الأشياء أنفسها ، وتستلقى على مهلٍ ، ولكن ربما يحتاج هذا النورُ أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ حتى تستدير الريح نحو الأرضِ أو تمضى

وفى أطرافها كتبٌ معلقةٌ

وأزميلٌ

لعلّى ذات يومٍ أشترى الأحلام ، أرصفها ، وأبنى فوقها برجاً

عليه خرائطُ الأجسادِ ، ما زالت يدى تحتزُّ من عنقى ، صراخاً

يشبه الماضى ، ويشبه ذلك الوقت الذى أبغيهِ

هل حقّاً

تكون الأرض مزرعةً لغير الأرض ـ قال الشيخ

أحذيةً ـ يقول سواه

صوت طفولةٍ أخرى

ومن أقوالهم :

رمّانةٌ ، تفّاحةٌ ، بصلٌ وثومٌ

غرفة الديدانِ

إكليل الهلاكِ

صفيحة الموتى

قرينٌ دائم للباهِ

إبريقٌ من الفخّارِ

عشُّ البلبل الخشبى

من أقوالهم :

علم الديالكتيك

جسمٌ عائم فى الماءِ

ما يبغضه الله وما يعشقه الشيطانُ

مومسةٌ

سرير الكونِ

اسفنج

ترابٌ آكلٌ للروحِ

هل حقاً

يكون الشعر مزرعةً : يقول الشيخ

أحذيةٌ : يقول سواه

من أقوالهم : علم الديالكتيكِ

هل من شاهدٍ

جسدى حدودى

لم يشأ أحد من الأطفال .

أن يتقبَّلَ الأرضَ الخرابَ

ولم تكد أغنيةٌ أخرى تُدارُ على الجرامافون

إلاّ واختفت شفةٌ

وحلّت غيرها شفتان تفتران

عن وقتٍ

هو الوقت الذى أبغيه

جار النبى الحلو

وســـن



ببساطة ، جلستْ بجوارى ، لفحنى نفسها ، ولمس أنفها خدى ، ومددتْ رجليها فى النهر فهرعت إليها كل الأعشاب وعانقتها ، مالت للنهر لتسمع خريره الخادع ، أمسكت كتفها بقوة خشية الغرق الذى جربته مرات عديدة ، تجمعت الأعشاب وندهت لها للأعماق ، فأمسكتها من بطنها وحذرتها من الشرك . فرح بنا الشاطىء وأخذنا على حجره حتى الأصيل . حكيت لها عن الملوك الشارد ، وحين هاجمنا صوت « الجاز » صاخبا نبهتها للذى قبالتنا ، إذ كان يجلس على الشاطىء الآخر معلقا فوقه قمرا صناعيا بينما هو يحتضن عوده يعزف عليه « الجاز » ، وبجواره علق شجرة فى قصيدة . مطت شفتيها الحمراوين وأخرجت لسانها ، ثم بصقت ، ولم أفهم شيئا تكدر النهر والتفت على رجليها الأعشاب والأسماك والطحالب ، رمت لهم بقطعة من الفضة فغطسوا وراءها وضحكت . همست فى أذنى ببساطة : أيها الغالى الا تستطيع أن تشق قلبى وتنام ؟ نظرت إلى رغبة عينيها ، وانفطر قلبى . بيدين مرتعشتين فتحت أزرار بلوزتها الحمراء ، وتلمست بأصابعى الصدر المنتفض ، ثم بيد مشبوبة شققت الصدر ، فقالت : ها . طويلة ، وصمتت ، واندلق الدم وتلونت المياه بحمرة ذكية ، فنزلت كل الطيور التى اختبأت طول عمرها فى أغصان الزيتون تحسو دمها . آه . قالت بألم . همستُ أنت التى اقترحت ، أنت التى شدتنى ، أنت وحيدة فى فعلتك لا أستطيع الإفلات من سحرك الذى أخذنى طفلا ثم جنينا حطنى فى رحمك ، حاولت فك لغة عينيك وتاريخك الذى اختلطت حروفه . لم ترد أين سأنام الآن ؟ ها صدرك مفتوحا وقلبك انفتحت حجراته . لم ترد . هل سنعود يوما ونحكى لبعضنا ؟ سؤالك أرده إليك بكل عجزى . الآن أستطيع أن أجلس تحت الشمس حتى الاحتراق ، ما الذى يبقى سوى الروح ؟ والأحرف التى خطتها يدى فى الحجر الأصم وبعض من محاسن الكون سأودعها فى حجاب وأدفنها تحت ضلعى ، وربما تحول

ترابى فى قبرى إلى ملمح من وجهك الذى غاب فى سراب اللون الذى لا أعرف هزرتها ، شخشخت الفضة وسمعتُ صلصلة الأجراس تعلن عن همجية الآتى فانتفض العصفور على الشجرة وهجمت الطائرات بعنف واشتعلت القلوب .

منذ قليل كانت معى ، تجلس بجوارى ببساطة . كانت تلبس الجورب وهى تحدثنى عن آلام المعدة ، مدت ساقيها على حجرى ، وحدثتنى عن حبها ل «البيتزا » .

منذ قليل عندما كنا فى الشتاء الثلاثين من عمرها جلست قبالتى فى المكان الدافىء وقالت لى : احمنى . ودهشت فى ذلك الشتاء الثلاثين لأننى لا أملك ذلك . وضعتُ قلبى على المنضدة وقلت : كل ما أستطيعه . جرت ، تركتنى وجرت ، وهبوا وراءنا جميعا . وكنت خلفها انادى باسم غير اسمها حيث اختلطت الأسماء . لم تفتهم الفرصة ، تعقبونا . كانوا حريصين على ذلك . تركتنى وجرت ، وتركت معطفها على الكرسى . ولما كنت على وشك الإمساك بها تذكرت معطفها فإليه رجعتُ وحملته فى حضنى ، فشممت عطره . أخذنى العطر ، دفنت وجهى فى المعطف فوجدت رسائل فيه فأخذت أعيد قراءتها ، فانسابت موسيقى ، نظرت لأعلى حيث الصوت . هو الذى كان على الشاطىء الآخر يحتضن آلته الموسيقية بملابس قديمة وعباءة غريبة تفوح منها رائحة عربية قديمة ، وكان منفعلا بلا صوت . وانهمر المطر فلبست معطفى وحين فارقنى عطره تذكرت الجارية فى الأرض فجريت ، فوجدتنى بينهم ، وبينهم جلست ، كانوا يلعبون الورق ويشربون العرقى ويلقون شعرا . دخنت سيجارتى ، وقلت له : لا مشكلة .. فليحمها أحدنا . مسد شاربه وقال : لا تحمل هما .. هى لا تحتاج لحماية . ثم أخرج من جيبه صورا لها وهى عريانة فضحك الجميع ، وأصبت بالدوار . أخبرتهم أنها أختى وأننى سأصنع لها معبدا تزوره الشمس مرة فى عيد مولدها ، ومرة فى ذكرى وفاتها ، إنها أختى التى تسبح على ظهرها فى النهر فتكون بطنها قبة السماء . شدنى هو وأعطانى المسدس وقال : فى الغالب أحمله ولا أستعمله . مشيت فى أرض الوطن الذى لا أعرف وسألت نفسى : ما الوطن ؟ فخرجت علىّ غيلان الشجر ووحوش الرمال ، وهبت العاصفة على الصحراء ، ورمدت عيونى فى رمالها . ثم ترددت اغنية حماسية لم تتوقف وأنا فى السيارة الأجرة . نزلت الميدان فعانقنى الجندى ، ومنه تفوح رائحة عرق الحروب كلها ، وجلسنا على رصيف الوطن ، أعطانى صورة فتاته ، وصورة أمه . وخطابا عن رغبته فى أكلة سمك سألته هى ستحنى ظهرك للعاصفة ؟ أجاب : لا . سألته إلى اين إذن ؟ قال : إلى هناك ، عند الآخر ، تحت النصب المجهول . وحين أصبح المجهول على مرمى البصر انهمر المطر بشدة شممت فيه رائحة التعويذات ، وسيل السباب بين كبار قومنا ، وكان وسخا كالنفط ، وانهمر على رأسى برد أضاعنى . قلت : ربما سيصيبنى السل . وقلت : ربما سيسكن البرد عظمى . وتذكرت دفئها حين ضمتنى فى صدر طيب وسخونة مرتعشة . همست لا تخف .. لست غريبا .. ها .. كلنا عرب .. أليس كذلك ؟ ثم سألتنى أن ادعك لها ركبتيها ، فأخذت افعل ، وحين قبلت ركبتها بكت بقوة ، ودفعتنى ، وصرخت : لماذا ؟ ثم جلست وأخفت مفتاح الحياة فى صدرها . وسألت : لماذا ؟ وصنعت لى القهوة بالهال . قلت انظرى . وطمرت نواة البلح فى الطين ، وقلت : سننتظر . ردت وهى تقرأ كتابى : غريبة .. ألا تملك بندقية ؟ كان النصب مملوءا بالبنادق القديمة التى قتلت القليل من أعدائنا والكثير من

أبناء عمومتنا . والأزياء العسكرية مفرودة تنِزّ في وجوهنا رائحة الموتى . وأعرف هذا الجندى المجهول الشكل والنسب ، عرفته عندما منحونا إجازة فى العام الدراسى ، ورأيته فى الزجاج الأزرق المعتم ، وعرفته ذات صيف مرير وقاس وعرفته ذات شتاء طويل ، وأسمع عنه كل يوم من البث الخارجى والفحيح الداخلى . قرأت عليه الفاتحة وألقيت عليه السلام ، لم يكن راضيا ، نحن سقام . رفعتُ يدى داعيا بالسلام ، فرأيت الرايات كلها منكسة رغم شدة الهواء الذى دحرجنى ، وتبدلت أشكال الرايات تنط الصقور والنسور والسيوف وتتبادل مواقعها ، وتخفت النجوم ، وتتبادل الألوان شحوبها . هويت من فوق درجات السلم حتى الأسفل . كانت تقعى مرتعشة مبتلة وساخنة ، تساقطت الحناء من شعرها فبللت الأرض بلون الحنة وشوقها . وكانت ترتعش وهى تهرف : الملجأ .. المخبأ . قمت إليها وانحنيت عليها ، صنعت من نفسى خيمة عربية ، لكن الريح الغربية تأتى الآن من الشمال والجنوب . جعلت نفسى بساطا من الصوف ملونا ومن عين غجرية هربت الحروف العربية . الملجأ التلاميذ . زعقتُ حين أعادتنى الكلمات لذكرياتى المنهزمة كفىْ ووقعتُ خيمة متهاوية . نهضت الناقة وفزعت العنزات وبكى الغريب على الخليج . قالت سأرحل للحجارة . لم أرد . ولما رأتنى على وشك لفظ نفسى الأخير . ارتمت فوقى أنا أحبك وأعبدك وأشتاق إليك وأحب وجودك وخلودك وكتبك وفمك فلم . نفخت بفمها فى فمى ، تسربت أنفاسها فى رئتى اشتهاء وبكاء وهواء . همست فى أذنى ببساطة : قلبك ... أخذته من على المنضدة وجريت ، ونسيت معطفى ! أحكمتُ معطفها على دمى ، وودعنا الشهداء ، وغاض ماء النهر .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء :

يوسف الشارونى	جميل عطية إبراهيم	بهاء طاهر
ابو المعاطى ابو النجا	محمد المنسى قنديل	سليمان فياض
بدر نشأت	احمد الشيخ	سعيد الكفراوى
نعيم عطية	خالد منتصر	جميل الغيطانى
محسن خضر	نبيل نعوم	أحمد عمر شاهين
نهاد صليحة	فخرى لبيب	سعد القرشى
سمير عبد ربه	منى حلمى	طه وادى
ابراهيم عبد المجيد	محمد يوسف القعيد	عاطف فتحى
		صبرى موسى

د. إبراهيم أبو سنة

لك أن تموت كما تشاء

مرَّتْ على كبدى رياحُ بنى تميمٍ

« ـ ما يخالطها الندى » ..

مرَّت على كبدى

... رياح بنى تميمْ

جمرٌ قديمْ

قالتْ له حَدَقُ الخزامى ..

.. وهى تنهض فى الأعالى ..

.. أيها الجمرُ القديْم

لا تتَّقْد فى الرمل لن تأتى الغصون ..

.. لكى تظلك ..

.. أو يجىء الطيْر يلهمك الحنين

.. إلى المياهِ .. ولن تزورك فى المساءْ

هند التى رحلتُ ...

لك أن تموت كما تشاء

لك أن تحدِّق فى الفلاةِ

وأن تداعب فى السماء

وهم الغمام بلا رجاء

....

صقرٌ على كتف الجبالْ

أضناه هذا الليلُ ....

... أتعبه الرحيلُ إلى المحالْ

ماذا سيأخذ من بيادر ..

ليس فيها غيرُ هذا القمح

تأكُله النمالْ

ماذا سيأخُذ من بيادرَ

ليس فيها لؤلؤُ الحلْم الجميل

عيناهُ تتقدان ..

ترتحلان فى الولع المسافِر ..

.. فى ضمير الرمل ..

ما أشهى الرحيلْ

ليلى تعابث « قيسها »

قيس يداعبُ فى الفلاة المستحيلْ

هذى قبائل تستظل بما ..

.. تبقى من سيوف الغَزْوِ ..

.. يقطر من مشافرها ..

... التحسرُ والعويْل

بئس الرحيلْ

عادتْ إلى قلبى مواجعه ..

فهل يهفو إلى جميزة خضراء

فى الوطن العليْل ؟؟

فى منبت التوتِ الذى هزَّته ..

... ريح القهر فانتفض اليمامْ

يلقى على الزهر المصَوَّحِ

بعض ما يجدُ الغريب المستهامْ

بعض الأنا شيد المليئة ... بالعذاب ..

وبالتصبرِ والملامْ

....

....

ما زال يجرى الماءُ

والعطشى تحدِّق فى الغمامْ

ما زال يجرى الماء مندفعاً

يغوصُ بغور أعماق .. .... الظلام

وأنا أراوحُ فى المكان وفى الزمانِ ..

وفى البكاءِ وفى الهوانْ

هل آن أن يلد الحصانْ ؟

قمراً وهل تأتى .... زهورُ الأُقحوانْ

تحنو على قلبى ... فيشتعلُ الحنانْ

يأتى من الريح البعيدة .. « عطرُ ريًّا »

وتزور ليلى « قيسها »

ويجىء يوم المهرجانْ ؟

....

هذى « بهيةُ » فى الحفائرْ

من ذا يبلغها الرسالة ...

إن قلبى فى انتظارْ

أن تخلع الأرض الظلام

وأن تسارع للنهارْ

من ذا سيوقظها وقد طال المنامُ ....

... وأحكم الموتى الحصارْ

سَبْعُ لَيالٍ بتَمامِ اهلتهَا

وَصَحِبتُ إلى بَيتِى الليلَ وَنَادمتُ فَقيدى :

انيةُ الوَردِ هُنا وَهُناكَ
الإيقاعُ اليَومِىُّ لِفوضى الرُّوحِ ، رُسومُ العَتمةِ وَالضوءِ
قماشُ الرمزِ عَلى الحيطانِ
الأيقوناتُ ، غَنَيْتُ قَفَاطينَ طَوَتْها الأيامُ مِنَ الأيامِ
إطارٌ منْ خَشَبٍ يَنتظرُ دَماً مُشْتَرَكاً ،
أشياءُ تُغنّى فى الصَمتِ ،
تُداعِبُ تُفّاحَ السُرّةِ فى اللَيلِ الأبيضِ
أسبوعٌ أصفرُ يَعزفُ نأياً

سَبعةُ أحجارٍ تغفو فى كفىَّ رَمَتْهَا بِى وَشْوَشَةُ يَديها
صُورٌ لِلعائلةِ يُحيطُ غُبارُ النسيانِ بها ، صُورٌ لِغَوادى النسيانِ
بيانو ، ماضٍ لا يخْلو منْ عَبَقٍ مَا
ومَرَايا لِغيابِ البَهجَهْ

هَلْ كانَ غَريقاً مثلى البَحرُ ، غَريبَ الأطوارِ
وَمثلِى مُرتَبِكَ اللَهْجَهْ
وأنا أكشفُ أختَامَ القلبِ دَوائِر تتَّسعُ لَهُ وَتَضيقُ
وأذهبُ أبعدَ فى اللُّجَّهْ
أمْ يَجهلُنِى الماءُ ، أما جالَ مَعِى البُلدانَ
وَزوَّجنِى الألوانَ

أمَا أثَّثَ لى غُرَفاً عامرةً بِالأبوابِ
دَعَانِى لِلتَّجْوابِ وَهَيأ لِى سَرْجَهْ

فى مَنزلِ سَيِّدةِ الحنَّاءِ ، أميرةِ فَوضاها
نَاديتُ انِ العَتمة حَولَ سِياجِ كُرومِى
أنْ نَفسِى فى الشُرفَةِ تَطلبُ نفسى

والقلبُ سراجٌ بينَ جدارينِ وخطّينِ مِنَ الكُحلِ الدَّامِسِ
مَنْ يَكْهَنُ لى ؟ ، تُعْوِزُنى الحُجَّةْ
نَهَدتْ لِصَلاةِ الزَيتونِ الضارعِ فى مُنْعَرجِ الصَوتِ
عَلَتْ رَنَّةُ فِضَّتِها ، رَقَّتْ وَخَطَتْ نَحوى
فى اسْتِرسَالِ شَفَّافِ الأعضَاءِ يُبلِّلُها السَوْسَنُ
فارْتَجَفَ حَريرُ النَهدينِ
تسَاقَطَ فى أبهى حَالاتِ النُضجِ شُعَاعُ الكَرَزِ الفَاتِنِ
فى جَنَّاتِ الأكتَافِ ،
وَشَارَفَ أَوْجَهْ
أَزْهَارُ الرِّدفَينِ تَضُوعُ
سَلاسَةُ رِقَّتِها النسَوِيَّةِ تَدْفُقُ ما
بَينَ الصَالةِ ومَمَرِّ الغُرفَةِ جَوْقاً أندلُسيّاً
عَرْضَاً لِجمَالياتِ الرُّوحِ
دنت ، وسَقَتْنى ماءَ يَديها وَعِنَاقَاتِ الليلِ
وَمَحْفُوفاً بالحَبَقِ العَارى وَالألغازِ
وَقعتُ عَلَى مُنْحَدِرِ الخَصْرِ يتيمَ النارنجِ
تَجلَّى نَائِىَ اللهِ وَبَانَ اللؤلؤُ فى عَسَلِ النَشوةِ لألاءً
أَخَذَتنى المَوْجَةْ

أَخَذَتنى حَمأَةُ هَذا التَكوينِ المَائِىّ المَرئِىّ
تَسمَّعتُ إلى الصمتِ رَخيًّا فى الخَلخالِ رُخاميًّا وَعميقاً
يُفصحُ عنْ مَكبُوتِ الضَجَّةْ

مَلَكتنى الرَجَّة
مَلَكتنِى سَبْعَ لَيالٍ بِتَمامٍ أَهلّتهَا
سَبعَ لَيالٍ بِشموعِ أَصابِعها الخَمسةِ
سَبعَ ليالٍ بجلابيبِ البَيتِ
بَسَاطَةُ زِينتِها إنْشادٌ وتَلاوينُ مِنَ الفُرْجَةْ

إنْ سَأَلْتْ هَدَلَتْ ، أَو غَفَلَتْ وَصَلَتْ

مَلَكَتْنى بِبسَاتِينِ الضَوءِ ومَثْوَى الأَسْلَافِ
مرينيين ، بقَايا أَحْجَارٍ فى ظِلِّ الصَفْصَافِ
وَلَمْ تَحضرْ طَنْجَةْ

فَصَحِبْتُ إلى بَيتى اللَيلَ ونَادمتُ فَقيدى
وَسَّدنى الصَدرَ عَلى أَسْرَارِ يَديه
وَسَلَّ خُيوطَ المُهجَةْ

جمال زكى مقار

مرثية جواد عجوز



تسللت أشعة الشمس عبر فتحات الصفيح فأدفأت جسد الجواد الرابض وداعبت عينيه فأشاح بوجهه وكأنه يحادث نفسه

ـ هذا أول نهار لك أيها الجواد بلا سائس يدلك لك جسدك ويمسح جلدك بكفه الخشنة الحانية وبلا جوكى يأخذك إلى المضمار .

سمع الجواد نحنحة سيده الجديد وسعا له الخشن وسبابه الفظ لامرأته الذى تبعه ببصقة ، فانقطع حبل افكاره ، أدار عينيه فى أرجاء الزريبة العفنة حيث تراكم روث البغلة التى رآها ملقاة بالأمس فوق كومة قمامة وقد انتفخت ، فحرن بسيده الثقيل الذى أوقفه ونزل وصفعه على صدغه بيده العارية القوية ،أصعًد من جوفه أنة ألم فهو لا يدرى كيف انقضت ساعات هذا الليل البهيم وكيف أشرق الصباح عليه دون أن ينفق من عنف الرائحة ، أدار عينيه الواسعتين (هاتان العينان كانتا اخر ما تبقى من أصله الكريم) وقارن بين هذه العشة الصفيح وبين اسطبل النادى حيث كان السائس يأتيه فى السابعة ليضع له عليق الذرة والفول بأدب سابغ ، وفى التاسعة يخرجه السائس فيجرى به جريا خفيفا حتى ينعشه ، وكيف كانت الريح الواهنة تداعب معرفته والشمس الحانية تدغدغ جسده ، ثم يسلمه إلى جوكيه الذى يلقمه قطعا من السكر ويتحسس رقبته حتى تسرى قشعريرة فى جسده فيحمحم لسيده وللوجود الساكن من حوله وينخرط فى تلك الموسيقى الخفية التى تأتيه من غور سحيق فيمط رقبته بين حنين لأيام بعيدة يغازله ، وبين لحظته الحاضرة ، عندما يقفز جوكيه على صهوته ويتحد به فيركضان يقطعان المضمار ، أول مرة فعلا ذلك سويا (كان ذلك من اعوام طوال انقضت) اعتقد أنهما عائدان إلى اسطبلات الباشا حيث ولد لأب مجلوب من سهوب آسيا ومن أم كريمة أصولها عربية كان مفضلا عند ابنة الباشا وكان الباشا نفسه ينظر إليه فى فخر وتباه ، وهو

يذكر يوم أن غنت له تلك المغنية ذات الصوت الصافى حين رافقها فى مشاهد فيلم ، كيف أحب صوتها وكم تراقص جسده كلما سمع نفس لحن الأغنية يأتيه من بعيد ، وكيف علقوا على حائط حظيرته صورتها .

وذات صباح لا يدرى لماذا رحل الباشا وابنته ومن كانوا معهما ، وجاء قوم غرباء ما أحبهم ولاهم أحبوه ، هكذا اعتقد ، لأنهم عاملوه على أنه بهيم . كان ينفر من رائحتهم الثقيلة حين يأتونه فى الصباح فيقارن بين رائحة عرقهم وبين رائحة عطر أميرته المرمرية التى بات يحلم أنها ستأتى إليه فى الصباح مبهورة الأنفاس كى تراه وتلقمه قطع السكر وقبل أن تنصرف يسمعها تتكلم آمرة ويبصرهم صاغرين امامها ، وحين شب قليلا جاءته برابطة مخملية قانية الحمرة ربطتها بعنقه ، وبجرس له صليل عذب علقته فى رقبته ، وبعربة صغيرة شد إليها ثم أخذته وطارت به .

وحين اختفت ظل لايام يأبى تناول حزم الدريس الجافة التى أتوه بها ، حتى نال غلقة من رجل ضخم الجثة فتح عليه الباب ذلك الصباح وحدجه بنظرة تقدح شررا ثم انهال عليه بسوط وتركه دامى الجسد مكسور الخاطر وهو يشير بإصبعه إلى الدريس ويتفوه بكلمات خشنة ، ومر يومان جاءه ذات الرجل بعربة (كارو) كى ينقل قطع الأشجار التى قطعوها ، صهل وجفل والرجل يحاول أن يشده إلى (عريش) العربة وحين أحس الرجل بأن الجواد يعانده مال وتناول سوطه فاندفع إليه ورفع قائمتيه الاماميتين وغرس سنابكهما فى صدر الرجل فاوقعه وانطلق يعدو فى مروج المضمار ويشب بقدميه على الاسوار محاولا الفرار ، طارده الرجال الآخرون وأحاطوا به أوسعوه ضربا حتى انقاد لهم ، ظل حبيسا لاشهر طوال لا يعرف عددها فقد فقد دورة الصباح والمساء ، كانوا يلقون إليه طعاما قليلا من نصف الباب العلوى فى الصباح ثم يغلقون الباب دونه فيغرق المكان فى ظلام دامس حتى الصباح التالى .

وذات يوم سمع صوت محرك سيارة تقف عند أعتاب حظيرته فتحوا بابها الخلفى وزجوا به داخل صندوقها ومضت به ، ولأول مرة من شهور تنفس رائحة العشب المبلل بندى الصباح ، قصوا له معرفته التى استطالت وشعر ذيله الذى تقصف من سوء التغذية والتف حوله رجال فاح منهم عطر سيده القديم ، داروا حوله وفحصوه جيدا واطروه وأخذوا يعدونه للسبق ، أصبح له حلقة نحاسية يعلقونها برقبته ورقم وسائس وجوكى وأسموه الحصان الطائر لأن بريقا فى عينيه كمن يود أن يطير بدالهم ، وفى أول مرة حطم بجوكيه حاجز السبق وجمح بسيده الخفيف وأوقف كل المشاهدين وقد احتبست أنفاسهم لمرأى ذلك الجامح الجانح وجوكيه فاقد الزمام عليه يكاد يبول على صهوته ، حتى هدأ ، انتصر لنفسه وهدأ .

وفى السباق الذى تلاجاءوه بجوكى ثقيل غليظ ، وفى المضمار أدرك المؤامرة لقد كانت كل المراهنات عليه ، لكن سيده ظل يكبح جماحه ويلكزه فى بطنه بالمهماز حتى أعياه فانهزم ، هكذا أيقن انه ليس اكثر من لعبة يتلهون بها ، ليس اكثر من بهيم ، وفى المرة التى تلت أطلقوه كى ينتصر حيث هبط سهمه فى المراهنات فانتصر لهم ، لكنه لما أدرك الأمر انتصر حين أرادوا له الهزيمة ، وانهزم وهم يريدون انتصاره ، فغيروا اسمه كحيلة جديدة وعرف بالحصان المجنون ، كان يتذوق وقع الاسم فى أذنيه ويطرب له .

وذات صباح بارد استيقظ وحين هم بالنهوض ارتعشت أقدامه فأدرك أن الزمن قد دب فى مفاصله ،



وحين جاءه سائسه رآه بأقدام مرتجفة ونظر إلى كفله الذى ثقل وغمغم ، تركه واختفى ثم عاد إليه ومعه نفس الرجال ذوى العطر الأسر ، داروا كما داروا من قبل حوله ، تهامسوا وهزوا رءوسهم فى يقين ، وبعدها بأيام بيع ليصبح حصان جر دخل سيده الجديد حظيرته وقلب التبن المخلوط بحبات قليلة من فول قاس وأدرك أنه لم يأكل شيئا ، كان رجلا محنكا يعرف كيف يسوس هذه الخيل المدللة ، فليست أول المرات التى يشترى فيها حصانا من مضمار السبق ، جواداً انتهت سنواته الخمس هناك ، تناول (القمشة) المعلقة على الفاصل الصفيح وجذبه من لجامه بعنف حتى ينهضه ، وحين تأبى عليه وثقل فى يده انهال عليه ضربا ، تذكر الجواد ذلك اليوم البعيد الذى رفع فيه قائمتيه الأماميتين وغرسهما فى صدر الرجل ، فهم محاولا ، غير أن اليوم ليس كا لأمس فقد ثقل كاهله أدرك الرجل ما قد دار بخلد الجواد فجن جنونه وتطاير من عينيه الشرر ، اندفع بيديه العاريتين وانهال بهما صفعا على صدغيه حتى دوخه وهو يجذب لجامه لأسفل ويحنى رقبته ويميل به قليلا ويضرب بقدمه قوائمه حتى عرقله فهوى ، تناول الرجل (القمشة) وهو يتفوه بألفاظ نابية ويصرخ كالمجنون ويسوط وجه الجواد الذى توسلت عيناه وهو يلهث مستسلما للضربات ، فتركه الرجل ونظر إليه نظرة ازدراء منتصرة (فاكرنى كوكى ، هه ؟) . ، جاءت زوجته هدأت سورة غضبه ، جذبته المرأة من ذراعه فانقاد لها وعاد معها إلى البيت ، قدمت له كوبا من الحلبة ، احتسى السائل الأصفر ومسح جبينه المندى بالعرق ونادى المرأة :

ـ هاتى البرقع والجلاجيل واللجام .

نطت المرأة وجاءته بالأشياء ، نهض وحدج الهواء بنظرة مخيفة ، قال

ـ أشوف يلبس ولا لأه .

سمع الطائر المجنون كلمات الرجل وهو يعبر المسافة القصيرة بين البيت والحظيرة ، وأغمض عينيه رويدا رويدا ثم فتحهما للمرة الأخيرة والتقط شهقة طويلة وهوى بفمه فى روث الحظيرة

محمـــد سليمـــان

المـــليـــجى (٢)

كأنها حواؤه من مائه انْسَلّت

صارت المأوى

وصارت العدوّ

صمتها لغه

وظلها عباءة للبحرِ

هل ارته أُمّة تسيل منهُ .. لحمه الذى فى لحمها يحبو

أم عاركتْهُ دثّرته مرّة بعاصفٍ

ومرّة بضعفها

....

سيتقى غبارها

ينْفك منها

و يرمى لقباً اعطتهُ .. ينساها

ويهتدى بالبحرِ .. يستبدل بالأهرام فانوساً

وبالمعلّقات الريحَ بالبسوس كلبةً مقطوعة بلا لسانٍ

سوف يخرس الموتى

يعيدهم إلى قصورهم مُعَزّزينَ

يمنح الغراب طلْقة والماء خزّاناً

ويصطفى التى تشعّ يستريح فوق تلِّها

يشُمّ خوختين أو يشُدّ وردةً

هل مليح امرأة فى حِجْرها الأطفال يقفزون من غصنٍ إلى سحابةٍ ؟

أم حجر يظل من بداية التاريخ حارسا مكانَهُ

كانت بلا لقبْ

حتى أتى فى جيبه الأسماءْ

قارن الرمال بالأمواج والحلْفاء بالدخان والصخور باللهب

وقال هذه مِليح وجهها مُسْتودِع للنُّبْلِ والجلالِ

اهداها بكل حرْفٍ جهةً

وقال يأخذ الغريبُ خبزها

فتحتمى بالزهد تستحيل دبّةً

سجّادة لعابرٍ يهذى

وصورةً لمن غَلَبْ

هل جاء ذِكرُها ؟

تحدّث الرعاةُ عن تيوسها

تجمعوا فى الورق القديم كالذئاب ثم انقذفوا

ميلج ليست عاصفة

تهب كى تموتَ ليست خِرقة يزهو بها المريد

نَزْوةٌ للبحر أو خرافه

مليج فى مُنتصف المسافه

بين القيام والقعود نصفُها هنا ونصفها هناكَ

شكلها فَخٌ

وضوؤها ينزُّ

هل شدّته من جُبٍّ إلى أعالى الماءِ ؟

حيث الصمتُ والآلهة التى على عروشها تلهو

تُحطم الأشكالَ بالأشكالِ

تمنح الشوارع التى تنفّست شمساً

والريح رُكبتين

والجندىّ رُتْبَةَ الإله

سوف ينْخل المياه باحثا عنها

ينحاز للمنسىّ والغامض والمهجورِ

قد تفرّ من أشكالها

تصير ضوءاً خالصاً

وقد تصير قفصا مُعبَّأً بالريشِ

هل أرته ذاتها فى سُترة البحّارِ

سَلَّحته كى يحارب الانصار والمهاجرينَ

يُلجِم الشوارع التى يركض فيها السُّلُّ

دائما كانت أمامَهُ وخلفَهُ

تشد من قارورة وجها

وتتّقى الأُسودَ بالفهودِ

او تلوذ حينما تجيئها الرياح من جهاتها بالجُحْرِ

هل مليح فأرةٌ

سِحْليةٌ

أم حيّةٌ
سيحتمى بالصمت مثل الربِّ
يقذف الدخان سُلَّما فى الأفق للملائكة
ويمنح الجندى بسمة المساء

يسْتَفِزُّ تحت ثوبه الشوارعَ التى تشابكت
ويطلق الطيور من كُمّيهِ
رُبما تطل من جرابه العجوزُ
جاءها من قلم
وجاءها من صخرة منْخورةٍ
وجاءها منها
فزَمّلتهُ .. أصبحت غاراً
وصار ماءها وطفلها الشرّيرَ
هل أعطته بابها
رَمَقت فضاء الوجه فى إنائهِ ؟
أم عصفتْ فشق ليل البئرِ
قاذفاً حبال صوته لعابرين حرّروه من خُرافة الأرحامِ
هى هى التى تدحرجت من كُمّ شهرزادَ

دائما كزئبق تفرّ من يديهِ
دائماً تَنْفكُّ
تصبح الرخام والغيومَ

دائما تصير كُرةً .. جهاتُها مرايا
ودائما تريه وجهها مُقَسّماً
ووجهَهُ شظايا
هل مزقت قميصها الصخريَّ عبأت بحراً بآية الأنثى
أم هلّلت لصائد الحيتانِ
ركعت مبهورةً بالرمحِ وبالمهمازِ
لم تعد تُطِل من سحابةٍ
ولم تعد تنشق كلما توغلت فى لحمها عصاهُ
فى الصباح عندما ينسَلّ من سريرها يسُبّها
وفى المساء يعلن انخلاعَهُ منها
لكنه حين يسير باتجاه غيرها
يدخلها .

محمـــود نســيم

اجـــــترار

« هذا أنا

وهذه مدينتى »

وقفتُ شاهداً

وقد تجمعت على صُوى الدورِ زواحفُ الطيور

وزمزمت أجنَّةٌ على الدروبِ

واستضاءت القبور

أغلقتُ كفىَّ على الريح ، وأتقنتُ الأباطيلَ

صنعتُ رغبةً وممكناتٍ

ناتئاً كحافةٍ ، وخارجا عن المواثيقِ

طبيعتى بسيطة . وعالمى صغير

تطمُّ فى الأعضاء شهوةُ الهشيم

يستنيُم العالمُ اليوميُّ فى غيمٍ وأوراق
ويستحيلُ بقعةً من الصلصال والغيب
فهل أكون ما استطعتُ ، أم أصير

وهذه مدينتى
تنزَّلتْ من سفح واديها ، وفرَّقت بنيها
واستكنَّت فى طلول البدوِ
راقبتْ مواسم التحاريقَ وفيضَ نهرها
ودوَّنتْ على المسلات تواريخ الرعاةِ والمجاعاتِ
وعلَّقتْ على التيجانِ شاراتِ الجنود الهاربين
فانحنيتُ حاملا صحائف الكهانِ
عاقدا تمائم المواليد على الأحجار والأجسادِ
واستشرفتُ تاريخى لأُنْبى عن خرافتى
وأبقى ، هيكلا من الغبار عالقا بصخرةٍ تدور

وريث زرَّاعٍ وأتباعٍ وحاملى ضلالاتٍ
أتيتَ فى مساءٍ واطىء
مشيتُ فى الأسواقِ أتَّقى الجباة والدعاة
آخذاً من المدافن الحلىَّ والحبوب
أنتقى بغيا من نخالة المواخير

أخالطُ الزناة فى معابد الجنوبِ

والعصاة فى الأقاليم

فمن يدلُّنى على النقيضِ

أو يردُّنى إلى العناصر الأولى

لأدرك اختلافى

أو لأبقى جرح نفسى

مستفيضاً بثمالتى

أعيدُ تصميم المدينةِ التى محوتُها

وهذه التى انتظرت

حجارةٌ سودٌ تُقام هيكلا

بدوٌ يُصفُّون التماثيل ويسقون الحجيج

قُبَّراتٌ بارقاتٌ ، فى خلاءٍ ناتىءٍ

صيحاتُ طلاب الأقاليم

وجامعوا النفاياتِ يُشيرون إلى زانٍ تسلق السياج

سيداتٌ من وراء المشربياتِ

يخايلن الرجال فى المراتِ

تلاصقُ البيوتِ والدوابْ

نباحُ كلبين تلاصقا

شجارٌ شرطىٌّ ولوطىٌّ

زهامةُ الزيوت فى فوارغ الصحون والأفواه

دخنةُ الحشيش فى زقاقٍ متربٍ

بحارةٌ يأتون فى محاق نجمةٍ

وينسون المسنين على مقاعد الحاناتِ

مارةٌ يمزقون منشوراً رماه عابرٌ

صلاةُ زنجىٍّ لوشمٍ غامضٍ

طفلٌ وبهلولٌ تبادلاً السباب

وقدةُ الظهيرةِ الحرونُ

دورٌ رطبة تكومت

وقد تفشّت فى هوائها ، روائح الذبابْ

إن كنت ماراً ، أعِط كفيك لراسمى النقوشِ

أو لقارئى الطوالع المحدقين فى الألواحِ والرملِ

وإن أقمت ، فكر كيف تبقى بانطباع اللحظة الأولى

وكيف تتقُن الإيحاء بامتلائك الذاتّى كى تنال زوجةً

وبالموتِ ، لتنسى ما عرفت

فلست غير خاطرٍ يرافقُ المدينة التى ظننت

....

وقفتُ شاهداً ،

وجندى يصيبُ طائر الفخارِ مزهوًا ،

ويُلقيه مُهشَّما إلىَّ قائلا

ما زال لى تأملى الخاصُّ ، انشغالاتى وأسرارى

وطاقتى على إيجاد أهدافٍ ، ولو بسيطةٍ

ولو من الفخار

- تلك فطرةُ الحياة ياجندىُّ

● لا ، بل استفاضاتُ الحواس يافتى

- مازلت أيها العجوزُ تتقن التصويبَ

● مثلما أجيدُ الحبَّ ،

إن الجسم ما يريدُ لا ما يستطيع

استنفرته فكرةُ اللا شيء

قال أنت تكتفى بالاعتراض الداخلىِّ

واجترارِ أوجهٍ وأحرفٍ وأصدقاءٍ فاترين

تعرفُ استكانة الفقدِ

وتُعطى ، بائتلافك ، انطباعاً خادعاً

- وما البديلُ ؟

● هكذا ، فى يومك العادى والتتابع الآلىِّ والتكرار

فى جارٍ يردُّ مسرعا تحية الصباح

فى غير المباحات ، وإن شئت ، المحرماتِ

فى شجار زوجةٍ ومقهى مترب

فى ما أسميه الحياة فى الجموع

وما تسميهِ : سكينة القطيع

وقصَّ عن مُشوَّهى الحروبِ

عن رسائل الجنودِ للأهلِ

عن المخيمات والخياناتِ

ـ اتكرهُ القتالَ ؟

● قال أين ينتهى السؤال ؟

واستمرَّ يفركُ الوقت

ومرَّ تاركا هشيم طائر الفخارِ

واستدار فى توحشٍ

يجرُّ جسمه المعوق الكظيمِ

دافعا إلى الجدار جثة تطيبت

مُكرراً ، شابهتُ أسلافى

فأبقيتُ شبيها فى الفراشِ ، وارتحلتُ

ناقتى تنوسُ فى غواشى ظلمةٍ

وصاحبى فى الغار ييكى

والحمامُ العنكبوتُى ، مُسوَّماً ، يسوخُ فى فضاءٍ أرقطٍ

وليس غير السانحاتِ سابحاتٍ سبحةً

فى غبشة الإشراقِ

فانشغلتُ بالصلاةِ والنوم

فما لبثتُ غير لحظة أرى .

شجيرة تحيطنى بتوتها وفيئها الدفىء

وحينما استفقتُ أوهمتُ بالطوافِ

واقتطافِ طرحها الخبىء

كانت تصيرُ شاهداً

وكان زيتها ، وقد مسَّتهُ نارٌ ، لا يضيىء

...

وقفتُ شاهداً ،

وقد تفتحت بداخلى ذبابةٌ ذئبيةٌ

وغرغرت كشهوةٍ

خطيئتى كفارتى

وصفحتى مطويةٌ

« هذا أنا

وهذه مدينتى »

بهيجة حسين

يوم الأربعاء



غثيان فى الصباح انتابنى . تحسست بطنى . ارتبكت من الاحتمال . ظل الغثيان ملازما لى ، ومع استمراره كنت انتشى بتأكيد الاحتمال .

كان الاحتفال بعيد ميلاد محمد عبد الوهاب بدار الأوبرا يوم الأربعاء ١٣ مارس ١٩٩١ . وكان لقاؤنا المدهش .

دقائق انتظارى لدورى فى الكشف طويلة . وتعلقى بتأكيد الطبيب لحملى محير .

هل أريد طفلا ؟ أم أريد تجسدا لتوحد ذكورته مع انتظار أنوثتى للتحقق منذ أن لمسنى ذات لهب صيفى ونحن نعبر تقاطع شارع عبد الخالق ثروت مع شارع شريف .

لم يفزعنى تأكيد قديم للأطباء بأننى مصابة بالعقم ، وما تمنيت يوما أن أكون أما ، ولم يختف الجوع والفقر والخوف من دنيانا .

ارتسمت ملامح وجوده على وجهى وعلى جسدى . ازداد ارتباطى به . أحببت وجوده داخلى حقيقة عمرها ايام عندما ضمتنى سهام إلى صدرها وقالت « لا تجهدى نفسك فأنت فى ايامك الأولى » .

لم اكن قد قلت لها إن نطفته بداخلى . هل رأته فى عينى أم فى نشوتى بوهن المرأة الحامل ؟

تمنيت وأنا فى طريقى إليه أن أوقف العابرين فى الشوارع لأقول لهم « أنا حامل » .

ابتسم مندهشا وقال : هل استشرت الطبيب .
قلت : عرفت قبل أن أستشير الطبيب .

حينما يأتى سأحكى له حواديت المساء التى احكيها لأحمد وأيمن ابنى أختى . سأقول له إننى لم اكن مسئولة عن هزيمة ٦٧ ، وأننى لم استطع منع إقامة سفارة لإسرائيل فى القاهرة .

سوف يسمعنى أحدث نفسى قائلة : الكتابة شىء جميل . سوف يعرف كم أحبنى أبوه وكم عشقته ، وأننى أصبت بالعقم بإرادتى ، ولكن طغيان الجسد وجبروته وضعاه فى رحمى .

سألنى : هل تريدين الطفل ؟

لم أستطع الإجابة .

سرنا فى شوارع قاهرة المعز . فقدت قدرتى على تحمل حرارة الجو ورطوبته . كان صمته يقلقنى . هل يفكر فى عبء الطفل أم مازال مستغرقا فى دهشته طلبت منه أن يشترى لى « ترمس » لعله يخرج عن صمته ، وعن تأمل أسراب الأطفال المطرودين من بوابة مدرسة امير الجيوش الابتدائية ، يتخبطون فى زحامهم ويواجهون الإزقة الفقيرة بالعنف وأغنيات الانهيار .

قلت له : أشتهيك ، رغبتى كتنفسى اشعر بها وليس لى عليها سلطان .

ذهبنا إلى بيت صديقه الذى نخلق فيه معا اعيادا للجسد والشعر .

صفى نفسه داخلى . لانذابى من مأزق وضع فيه ، يبحث بى عن مخرج منه .

أعرف مأزقه وحيرته وسؤاله من نختار ؟

الطفل ، أم الحب والفن والحرية والجنون . هل نضع كل هذا الجمال الذى بيننا فى قفص هو نفى له من أجل طفل لم ننتظره ؟

وأنا من أريد ؟ انا لم أرد أطفالا من قبل .

شربته واحتضنت حيرته ، وسألته : هل تريد الطفل ؟

قال : ما يشغلنى ويدهشنى هو معنى هذا الحمل ، وامتلائى بانتصار جسدينا على العقم .

لم أسمعه يكمل . كان الصوت يأتينى من رواية ماركيز « عاصفة الأوراق » : « ياكولونيل ، إن اطفالى لن يكونوا أبدا مثل اطفالك » التصقنا ، فأصبحنا علقة واحدة .

قلت له : لا أريد طفلا يأتى فى زمن شركات الموز الأمريكية وجثث العمال فى شوارع ماكوندو ، وبشر فقدوا الذاكرة خوفا من الشهادة .

قال : هى فرصة سوف تفقدينها .

قلت : لن أفقدها ، وسوف أظل زهرة الحناء ، مادمت أنا أنثاك وأنت رجلى . دع غيبوبة البنج ومبضع الجراح يأخذان جسده ويتركان روحه وروحك داخلى . وامنحه اسمك فى قصيدتك ، ليصير وجودا ألمسه كلما اشتقت لك .

مهـــاب نصـــر

سـبب للغنـاء

مساء

قد يعود البحر أكثر حكمةً

قد تحسم المأساةُ

يرسو البحر قرب جزيرة معروقة الكفَّيْن

يلقى عشبه ، أسنانه البيضاء ،

والمرح الصغير ،

وقد يعود البحر محمولاً على سجادة من ريشك المثقوب ،

قد تأتى من الشرق البصيرة

أو من الغرب الأصابع والمسامير التى ستثبت الإحساس

فوق اللوحة الأولى

... مساء واعد ...
ها أنت ترسم فى مخيلة الهواء المنحنّى الذهنىّ للطيرانِ
هذا المسقَط العارى
لضوء فائض عن حاجة الأجسام
صبح طاول الشباك يحمل سلة النارنج
صبح فى المرايا جالسٌ
أبناؤه يتناوبون طلاء بهجتهِ
تنادوا : أيها الوحشىُّ
يا أنت الذى أعطى البلاد قميصهُ
ومشى بلا قفص حقيقىّ
خسرت العاطفى وجاءت الرؤيا على عكازها
جاءتك ـ بين حديقة ولسانها المقطوع ـ مشكاة معلقةٌ
ورهط عاكفون على صنائعهم
فتاة من وراء البحر طالعة بصندوق العجائب
راقصون يجرجرون مصاطب الإيقاع
حدّادو صباحاتٍ يصوغون الرنين الفَظ للأشياءِ
.. هذا مركب يلقى حبال الشمس حول مدينة مطمورة فى

تخرج بالمسرات القديمةِ :
طحلب فى الصدر

أغنية تأكل عظمها الفقرىّ
كيف فككتَ هذى العقدة السوداء للسفن الحبيسة فى يديك ؟
رهانك المسفوح رأس طالع من صوّة فى البحر
... بين حديقة ولسانها المقطوع
تستلم المسافةُ مقبضَ الإصغاء
تدخل
من هناك ؟

المعمل السحرى مشغول بتحليل الجهات إلى عناصرها
فئوس مشاعرٍ تصطك
أنت مهدد بالشرق
أنت مهدد بالغرب

أنت مهدد بنبى احترقت عباءته ، وقوّض بيته العشاق
حدِّدْ بقعة لونية فى هذه الصحراء واستأنسْ بها
كم كان صوتك غارقا ... ويداك طائرتان من ورقٍ

خسرتَ العاطفى

وجاءت الرؤيا على عكازها

اندلقت على سروالك الأرضُ التى تعبت من الإنجاب

واحتاج الهواء لمن يساكنهُ

المساكين اعتلوا أحزانهم ، وتعلقوا بالبحرِ

.. هذى اللوحة اتسعت

وبعض المائلين على الفراغات استعدوا للرصاص القادِم

اشتجرت عمامات البكاءِ

وقبعات الصمت

قالت حكمة لفَرَاشها : اتبعنى

وقال البحر : فى كمِّىَّ شىء ضيق جدا

وقال المائلون على الفراغات :

« متى تنتهى هذه اللوحة ؟ »

هدى الصّدة

شعراء السبعينيات فى مجلة : « ألف »

صدر مؤخرا العدد الحادى عشر من مجلة البلاغة المقارنة « ألف » ، وموضوعه : « التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات » . ويحتوى العدد على مختارات متميزة من أشعار « محمد عفيفى مطر » ، و« حلمى سالم » ، و« على قنديل » ، و« حسن طلب » ، و« رفعت سلام » ، و« وليد منير » ، و« جمال القصاص » ، و« بهاء جاهين » ، و« محمد أبو دومة » ، و« فريد أبو سعدة » ، و« عبد المقصود عبد الكريم » ، و« محمود نسيم » ، و« محمد سليمان » ، و« أحمد طه » ، و« أمجد ريان » ، و« عبد المنعم رمضان » ، و« محمد عيد إبراهيم » ، و« إدوار الخراط » ، ترجمها إلى الإنجليزية بمهارة فائقة : د. محمد عنانى ، ود. سلوى كامل ، ود. ماهر شفيق ، ود. سامية محرز ، وماجى عوض الله ، وهالة حليم ، وفرانس ليباردت ، ويشمل أيضا دراسات نقدية بالعربية والإنجليزية والفرنسية كتبها د. صبرى حافظ ، ود. سيزا قاسم دراز ، ود. شاكر عبد الحميد ، ود. رمضان بسطاويسى ، . وعبد المقصود عبد الكريم ، وماجد يوسف ، ود. سامية محرز ، ود. هدى وصفى ، وماجى عوض الله . كما يتضمن بيبليوجرافيا لشعراء السبعينيات أعدها وعلق عليها رفعت سلام .

وقد قوبل هذا العدد بتقدير واستحسان فى الأوساط الأدبية ــ العربية والغربية ، وذلك لأن أسرة التحرير أخذت على عاتقها مسئولية تقديم جيل بأكمله من الشعراء كثر الجدل حول إنتاجهم الشعرى وأثيرت تساؤلات عديدة عن دورهم وموقعهم فى الثقافة المصرية والعربية .

فمن هم شعراء السبعينيات ؟

يُطلق هذا المصطلح على مجموعة محددة من الشعراء ، هم شعراء جماعتى « إضاءة ٧٧ » و« أصوات » ، الذين بدأوا مشوارهم الشعرى فى أواخر السبعينيات ، والذين أغلقت أمامهم أبواب النشر

فلجأوا إلى نشر أعمالهم على (الماستر) ، وعلى نفقتهم الخاصة ، حين شعروا بأهمية التعبير عن آرائهم بصيغة جماعية لمواجهة قسوة التجاهل ، والقهر الأدبي الذي لاقوه على أيدي المؤسسات الثقافية الرسمية .

وتعرض د. سامية محرز في مقال بالإنجليزية عنوانه : «التجريب والمؤسسة : تجربة جماعتي « إضاءة ٧٧ » و« أصوات » » ، العوامل السياسية والثقافية التي أدت إلى ظهور شعراء السبعينيات ، وتخلص إلى وجود علاقة حميمة بين انهيار المشروع القومي في نهاية السبعينيات ؛ والانحلال أو الخلل الذي استشرى في الثقافة المصرية ، وبين بزوغ محاولات شعرية لوضع أسس ثقافة بديلة في منأى عن المؤسسات المتدهورة ، لتصبح منبراً للثورة وجبهة للمقاومة . وتعتبر حقبة السبعينيات نقطة تحول في المسار السياسي والإيديولوجي المصري منذ قيام ثورة يوليو : هذا الجيل من الشعراء لم يعاصر الثورة ولم يشهد بداية المشروع القومي ولم ينلْهُ من طموحات وآمال الستينيات سوى أحاديث الآباء عن المواجهة والاستقلال والقومية العربية ، فلم يعرف هذا الجيل سوى التنازلات والحلول المنفردة والعزلة ونزوح المثقفين إلى بلاد النفط ، وهيمنة الدولار في عصر الانفتاح الاقتصادي . ومن هنا نشأت الحاجة إلى هذه الدوريات المطبوعة على (الاستنسيل) لتعطى الفرصة للأصوات المكتومة والمستبعدة للتعبير عن آرائها ، ولتخلق منفذا ثوريا لمواجهة قهر المؤسسات الثقافية ، كما حدث بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بظهور مجلة « جاليري ٦٨ » التي تعتبرها د. سامية محرز « الأم الغائبة » لهذه الدوريات غير المنتظمة .

هكذا يقدم شاعر السبعينيات نفسه :

(١) « إن الشعر الصحيح يتضمن دائما — ضمن ما يتضمن — الشعار الصحيح ، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن ، أبدا ، الشعر الصحيح » .

(« عشر سنوات من النزف الجميل » إضاءة ٧٧ ، عدد ١٤ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٠) .

(٢) « إن ما يقوله الشاعر ليس هو المهم ، وليس هو الذي يجعل منه شاعرا ، وإنما المهم هو الطريقة التي يقول بها ، المهم هو الصياغة ، المهم هو الشكل ، أي باختصار : ليس يعنيني من الناحية الشعرية الفنية ما تقول وإنما كيف تقول ما تقول » .

(حسن طلب ، شاعر الجماهير وشاعر الانتليجنسيا ، الجزيرة ، الإثنين ، ٧ ديسمبر ١٩٨١ ، ص ١٣) .

(٣) « إن شعر السبعينيات يمثل العودة إلى أصالة الشعر المصري ، وأنا أعتقد أن هذه الحركة اجتازت تجربتها في مصر ، بالذات ، وليس في أي بلد عربي . وشعر السبعينيات كان عودة للقصيدة المصرية كما بدأها الرواد من مدرسة « أبولو » ثم « محمود حسن إسماعيل » ثم « محمد عفيفي مطر » ، وأبرز ما فيها أنها تمثل الخصوصية المصرية في الشعر ،

أحمد طه ندوة « شعر السبعينيات في مصر » الكرمل ، عدد ١٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩١ — ٢٩٢ .

(٥) إن القصيدة العربية كموروث ثقافي هي النسغ الذي نطوى جلدنا عليه ، وفي الوقت نفسه ، فإن ساحتنا محدودة بحجم الإنسان ، وخيلنا جوابة في الزمن : حيث كل لحظة خبرة ، وكل خبرة زاد مباح . فبما نحن بشر ، لا أرض تحد إرثنا ولا سماء .

(« عشر سنوات من النزف الجميل » ضاءة ٧٧ عدد ١٤ ، ١٩٨٧ ص ١٠) .

كما هو واضح مماسبق يرفض شاعر السبعينيات التعريف الثورى الماركسى للشاعر الذى كان سائدا فى الخمسينيات والستينيات ويرتفع بذاته فوق معطيات الواقع السياسى ، الذى يفرض على الشاعر تبنى ايديولوجيا واحدة . ويعتبر هذا التعريف فخا للفنان المبدع الذى — لكى يكون مبدعا — يجب أن ينأى بعيدا عن أى قيد أو شرط . من هذا المنطلق أيضا يتمرد شاعر السبعينيات على أى شىء ممكن أن يكبح موهبته أو يضعها فى قالب متحجر ، فهو يثور على التراث الشعرى العربى ، بل ويحطم الهالة القدسية التى تحيط باللغة العربية ، الأمر الذى جلب سيلا من الاتهامات بالشكلانية والغموض والبعد عن الواقع والتعالى على الجمهور ومحاولة هدم التراث وضعف القدرة الشعرية والاستسهال وعدم القدرة على اكتشاف خبايا اللغة و ...

لا مجال هنا لعرض واف لتلك الاتهامات المتبادلة بين الشعراء والنقاد — التى أفردت لها مساحات واسعة على صفحات الجرائد والمجلات والتى يعطى رفعت سلام نبذة عنها فى تعليقه على الببليوجرافيا ، فواقع الأمر أن معظم هذه الآراء تتسم بعدم الدقة وعدم الوضوح فى استخدام المصطلحات النقدية كما أنها — فى أغلبها — لا تعدو كونها معارك كلامية لا تستند إلى دراسات جادة وعميقة . إن من بديهيات النقد ان الشعر الجيد يفرض قواعده الخاصة به ، ويؤدى إلى إعادة النظر فى كل ما سبق من المخزون الشعرى والنقدى على السواء ، ومن البديهى ايضا أن كل حركة شعرية جديدة تعزز مجموعة من الشعراء يخلد بعضهم فى التاريخ ويتوارى البعض الآخر فى طيات النسيان . وهنا تكمن مسئولية النقاد وهى التمييز بين الجيد والردىء ، بين الشعر الحقيقى والشعر المبتذل ، بين الفن الخالص والفن المزيف ، ولهذا يعتبر هذا العدد من مجلة الف من اهم الأعمال النقدية التى صدرت فى هذا الخصوص ، وذلك لاحتوائه على عدة دراسات هامة تحاول أن تجيب عن بعض التساؤلات والمغالطات التى تحاصر تجربة الشعر فى السبعينيات

يقول « احمد طه » أن « امل دنقل » هو آخر الشعراء الجاهليين » . فهل يرفض شاعر السبعينيات جميع رواد الشعر فى القرن العشرين وهل يدّعى ، كما سبق ان أشار ، أن تجربته الشعرية تبدأ من الصفر وأنه مبدع لشعر لا مثيل له ، وأنه ماض فى طريق لم يسلكه احد من قبل ؟ .

تشير هذه الأسئلة إلى افتراءات لا اساس لها من الصحة ، وذلك لأن شعراء السبعينيات يعلنون رفضهم لنمط معين من التجربة الشعرية أو صورة محددة لعلاقة الشاعر « انطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى : قراءة فى شعر محمد عفيفى مطر » يتناول رمضان بسطاويسى عنصرا هاما مميزا للرؤية الشعرية عند « محمد عفيفى مطر » « وهى أن الكتابة لديه فعل جسدى حىّ من افعال التخلق الذاتى ، وهى كتابة انطولوجية ، فقد قرأ تجربته من خلال الجسد ، والتقط الوحدة العضوية البديهية بين اللغة والجسد ، وتناول التراث اللغوى بوصفه فعلا من أفعال الجسد ، فانكشف المحجوب أمامه ، وتجاوز ثنائيات مهيمنة كثيرة » . ومن هذا المنطلق يبرز الباحث السمات الرئيسية لتجربة « مطر » ، حيث يشترك القارىء مع الشاعر فى

قراءة / كتابة فعالة للنص الشعرى لا تعتمد على فك الرموز فقط ، وإنما تستمد قوتها من التفاعل الجدلى المستمر بين الشاعر والنص والمتلقى ، وهى تعتبر محاولة شعرية للخروج من المأزق الحضارى الذى يعوق تطور القارىء العربى — كما يعتقد « مطر » — لا يرى واقعه بشكل مباشر ، « وإنما يراه عبر وسيط من النصوص الشفاهية والمدونة التى روجت لها السلطات » .

التى تبسط الصراعات وتطرحها فى شكل ثنائيات متنافرة ترغم متلقيها على الانحياز لأحد خيارين كلاهما مرّ فيتجاوز «مطر» هذه المصيدة ،

ويقدم للقارىء إمكانية قراءة / صياغة واقع مغاير ، لا يعتمد على الثنائيات المضادة ، فيتفاعل معه ويحقق قدرا من الحرية الفكرية .

لذا تنجح هذه المقالة فى إلقاء الضوء على سمة أساسية من سمات شعر : «محمد عفيفى مطر» ، التى يمكن اعتبارها إحدى نقاط الامتداد أو التواصل بين تجربته وتجربة شعراء السبعينيات فى رغبتهم فى وضع أسس « ثقافة بديلة » للتعبير عن واقع مختلف .

هل يدير شاعر السبعينيات ظهره لواقع حياته ويهرب إلى قوقعة جماليات الفن ؟

فى مقال عنوانه « تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات » يدحض « د. صبرى حافظ » المقولة التى تتهم شعراء السبعينيات بالبعد عن الواقع الذى يعيشونه ، وذلك من خلال دراسة عميقة لآليات العلاقة بين الفن والواقع « باعتباره أهم مكونات الإطار المرجعى الذى يصدر عنه الشعر » . ويقرر فى البداية أن أى عمل شعرى مهما بلغت درجة انغماسه فى تقنيات الشكل أو المظاهر الجمالية ، فهو يطمح إلى الوصول إلى المتلقى الذى يستجيب استجابة صحيحة لشعره ، وأن « الطبيعة الإشكالية للعلاقة بين النصّ الشعرى والواقع تنبثق من الطبيعة الإشكالية للفن نفسه » إذ أن كل عمل فنى يطمح إلى تجاوز خصوصيات الواقع الذى أفرزه لينحو نحو العمومية universaity هذا بالإضافة إلى أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة محاكاة أو إعادة نقل ، على سبيل المثال ، وإنما يمكن أن تكون علاقة إزاحة جدلية « حيث تنزاح فيها اللفظة عن أفق دلالتها وعلاقاتها المعنوية السيمانتية ، التقليدية ، وتتوهج بدلالات وعلاقات بكر جديدة » كما هو الحال فى شعر السبعينيات . ويطرح د. صبرى حافظ افتراضا ثانيا وهو أن هناك تغييرا طرأ على علاقة الفن والواقع فى حقبة السبعينيات ، فبعكس تجربة الشعر الحديث الذى بدأ مع « نازك الملائكة » و« بدر شاكر السياب » ، نجد أن قصيدة السبعينيات خرجت إلى النور فى واقع غريب ومشتت « لم يتسم فقط بغياب الحلم الجماعى أو المشروع القومى أو الرؤية الموحدة ، وإنما بظهور عصر التوترات والتمزقات الطائفية والحروب الأهلية » مما أدى إلى فقدان الثقة فى أى فكر أو مشروع أو مؤسسة تدعى معرفة « الحقيقة ومن هنا ولدت حالة الصراع ، والتشكك فى المؤسسات الثقافية بصفتها مؤسسات مغرضة ، غير أمينة على عهدتها ، وبرزت الحاجة لميلاد « الثقافة البديلة » لتكون منبرا للمقاومة والتغيير .

ماذا فعل شعراء السبعينيات لتوطيد ونشر هذه الثقافة البديلة ؟ أو ، ما هى خصائص القصيدة السبعينية التى تؤهلها لخلق عالم مغاير ؟ أو ، كيف يعبر شاعر السبعينيات عن رؤيته الجديدة ؟

يتعرض « د. شاكر عبد الحميد » فى مقاله « لغة الأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر » لاستخدام الحلم والأسطورة فى القصيدة السبعينية ، ويستهل مقاله بعرض سريع لأهم النظريات المتعلقة بالموضوع مثل نظرية « فرويد » و« يونج » ، ويخلص إلى نتيجة مفادها أن هدف استخدام الأساطير فى الشعر هو « الوصول إلى الكلية الخاصة بكل ما هو جوهرى بالنسبة لحاجات الإنسان المادية والعقلية والدينية ... وخلق عالم داخل عالم » وعلى هذا الأساس ، يقدم قراءة تحليلية لقصائد خمس شعراء هم :

محمد سليمان . عبد المقصود عبد الكريم ، وليد منير ، رفعت سلام ، ومحمد آدم ؛ ترتكز إلى شرح دلالة الحلم والأسطورة المستخدمة فى السياق الشعرى . ونظرا لأهمية الموضوع المطروح باعتباره أحد العناصر الرئيسية المميزة لشعراء السبعينيات ، يظل القارىء متعطشا لمعرفة المزيد عن علاقة توظيف الأسطورة فى شعر السبعينيات برؤيتهم المغايرة ، وعن مدى اختلاف / أو تطابق وظيفة الأسطورة فى شعرهم بالمقارنة بشعراء آخرين مثل «صلاح عبد الصبور» ، عن لغويات الأسطورة مثلا فى قصيدة « محمد سليمان » أحاديث جانبية :

يقولون كان نبيًا
يقولون صار كتاباً
يقولون دسَّ الأهِلَّة فى وجهه .. وتدلَّى
تدثر بحرٌ بأثوابهِ
فتوسَّلَ بالحلم
مدَّ إلى فضَّةِ الفجرِ منديلَهُ
....

وفى دراسة أخرى عنوانها : (الدراما الشعرية والتجريب) تتطرق « د. هدى وصفى » إلى عنصر آخر من عناصر تجربة شعر السبعينيات ، وتلاحظ أن سعى الشعراء لاكتشاف أو إبداع وسائل تعبير غير مكررة وغير مستهلكة وأشكال قادرة على أن تجارى التغييرات السريعة فى المحيط العربى حدا ببعضهم إلى طرق باب الدراما الشعرية . وتختار « د. هدى وصفى » أربعة نصوص هى « العادلون » و« الشعلة » لمحمد سليمان ، « بيت النجوم » لوليد منير و« مرعى الغزلان » لمحمود نسيم ، ويجمع هذه النصوص عامل مشترك وهو استخدام التراث والطقس واللغة الصوفية ، للتصدى لمأزق عدم فاعلية اللغة المستخدمة ، والأشكال التقليدية ، للتعبير عن الواقع المأسوى للإنسان المعاصر . ولكن ، هل نعتبر هذه العودة إلى دراما الطقس ، أو الدراما الدينية حداثة أم ردة ؟ تطرح «د. هدى وصفى » هذا التساؤل فى نهاية دراستها ، وتضيف : إن وقع العرض المسرحى وحده هو الكفيل بالإجابة على هذا السؤال .

وعن محاولة أخرى للبحث عن بديل شعرى لخلق علاقة مغايرة مع الواقع ، تدور مقالة « ماجى عوض الله » : (التصوير فى الشعر والشعر فى فن التصوير : لغة الرؤية فى الشعر التجريبى وأعمال الرسام عدلى رزق الله) ، والتى تتناول الالتقاء الإستطيقى بين فن الشعر وفن الرسم فى أعمال الشعراء « عبد المنعم رمضان » ، « وليد منير » ، « أمجد ريان » والفنان « عدلى رزق الله » ، فالعامل المشترك بينهم هو رغبتهم فى خلق صور فنية لتحل محل اللغة كأداة للتواصل بين البشر ، أى خلق لغة من الصور تشكل واقعا موازيا للواقع الخارجى ، واقعا يتحرك وفقا لشروط نابعة من منطق خاص به وحده ، وتصبح لغة الصور هذه وسيلة تعبيرية ثورية تعين الشاعر على التغلب على سطوة اللغة المتاحة .

ولكى يتحقق هذا الأمل ، يهدم الفنان الواقع ثم يعيد تشكيله أو صياغته فى صورة استطيقية . وبالنسبة للشعراء الثلاثة الذين تعايشوا مع لوحات « عدلى رزق الله » ونظموا شعرا مستوحى من انطباعاتهم عن هذه اللوحات ، فقد نجحوا ، كما تقول « ماجى عوض الله » ، فى الابتعاد عن الواقع أكثر من مرة ، وذلك بالتفاعل مع رؤية فنية مجردة ، وبالتالى غيرخاضعة لمعطيات الزمان والمكان ، ليصبح شعرهم دربا من دروب التأويل الذى يلغى المقابلة بين الأنا والآخر وبين الذات والواقع ، وهذا هو نفس ما يفعله « إدوار الخراط » فى القصيدتين النثريتين الملحقتين بالمقالة ، واللتين أسماهما : (تأويل أول ، وتأويل ثان) . وهنا تجدر الإشارة إلى مكانة « إدوار الخراط » فى حركة الشعر فى السبعينيات باعتباره المنظر المتحمس الحقيقى لما أسماه بشعر «الحساسية الجديدة » وهو تعبير آخر للحداثة فى الشعر .

نصل هنا إلى أهم القضايا التى يتصدى لها شعراء السبعينيات ، وهى قضية الهالة القدسية التى تحيط باللغة العربية والتى تهيمن على العقل العربى فترده عاجزا عن التصدى لها أو محاورتها بأسلوب متحرر ، وتعتبر اللغة الثابتة فى القصيدة السبعينية من أهم رموز القهر . والسيطرة المعنوية . قد تكون أعتى وأشد من القهر المادى الذى تمارسه المؤسسات الثقافية ، والتى هى ، فى نهاية الأمر ، مؤسسات زائلة غير دائمة . ويحمل شاعر السبعينيات على عاتقه مسئولية مواجهة معادلة صعبة للغاية : كيف يجدد اللغة العربية دون أن يفقد هويته ؟ هل من الممكن التقريب ، أو اختصار الفجوة بين اللغة الفصحى واللغة العامية ؟ هل يستخدم العامية ويحاول أن يصل بها إلى الفصحى ؟ أم يستخدم الفصحى ويحييها بتركيبات ومفردات من العامية ؟ وإذا استخدم الفصحى وحاول تطويرها ، هل يكون متعاليا على الواقع وعلى القارىء العادى ؟ وإذا استخدم العامية ، هل يمكن وصمه بترجيح الاختيار السهل ، والتقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الفصحى ؟ .

عن موضوع الاستخدام الطليعى للغة العربية فى شعر السبعينيات ، تدور دراسة « د. سيزا قاسم دراز » عن « آية : جيم » لحسن طلب ، حيث يحاول الشاعر إعادة خلق اللغة التى غدت مستهلكة ، والتى نستخدمها بطريقة آلية وبدون وعى ، مما يؤدى إلى قصور فى إدراك الواقع ، والاستسلام إلى المعطيات والمسلمات المتداولة ، أى هى محاولة لتجاوز المازق الحضارى الذى يجتازه الإنسان العربى من خلال خلخلة استقرار وجمود الوسيط الذهنى ــ أى اللغة ــ الذى يدرك الإنسان العالم وظواهره من خلاله . ولهذا ، يتصدى « حسن طلب » لماهية اللغة فى مستوياتها المختلفة : « من علاقة الصوت ــ بالدلالة ، علاقة العلامة بالشىء ، الذى تشير إليه ، ماهية القصيدة بوصفها شبكة من العلاقات تربط بين العلامات المختلفة ، وفى النهاية العلاقة بين الشاعر والقصيدة ، والقصيدة والتراث .

وتركز «د. سيزا » على محورين أساسيين لقراءة القصيدة ، وهما دور الأصوات واللعب من خلال عملية الاشتقاق الذى يعتبر « أهم المنظومات المولدة للغة فى العربية على وجه الخصوص » . فيعتمد « حسن طلب » على الإصاتة التى تولد وعيا بالكلمات ويركز على حرف واحد مما « يضع المستمع فى حالة أشبه بالتنويم المغناطيسى ، أو حالات الوجد الصوفى التى تتولد

من تكرار عبارات معينة المرة تلو المرة » .

ليست العربيةُ منذ الآن إلا لُغةَ الجيمْ
وليست الجيمُ إلا لغة العربية
ثم :

هذه :
نظريةٌ فى الجيمِ
لُحمتُها التجيُمُ
والسَّدَى التَّجييمُ
فهى تُجسِّمُ التجريدَ
حين تُجرِّدُ التَّجسيمْ

وتقيم « د. سيزا دراز » مقارنة بين منهج « حسن طلب » فى هذه القصيدة ومناهج الفنانين التشكيليين مثل « سيزان » و« كاندينسكى » . فهو يحاول أيضا « توليد احتمالات جديدة من خلال اللعب بالأشكال » وذلك لاستخراج الأشكال الكامنة فى المادة ، ويتفق هذا المنهج مع الرؤية الـ ، يبلورها الفن الحديث عندما يعتمد على الشكل للإيحاء بالمضمون لا العكس . ويظهر من الدراسة أن الشاعر نجح فى توظيف الإصاتة لإعطاء الأبجدية « وجودا حيا » ، وتوظيف السمة الاشتقاقية للغة لاستنباط دلالات جديدة للجيم ، فنجد الجيم التاريخية « التى تتجلى فى سلسلة من المفردات المستوحاة من الشعر القديم » (الجؤزر ـ الزرجون) جنبا إلى جنب مع الجيم المعاصرة (البلاج ـ السيجارة) ، وأيضا ، الجيم الجغرافية التى يختلف وضعها فى مصر عن وضعها فى الشام أو المغرب . وتنكشف فى النهاية أن اللغة العربية لغة الجيم لا الضاد ، وأن الشاعر ، من خلال هذا اللعب على مستوى التركيبات والألفاظ استطاع أن يحطم الهالة التى تحيط باللغة العربية ، « وتجعل منها taboo من المحرمات » كما تقول « د. سيزا » .

وليس من المستبعد أن ينبرى أحد الباحثين لنفى صفة اللعب عن شعر «حسن طلب » ولكن ، كما تقول « د. سيزا » ، : إن « التحرر هو أساس اللعب بالكلمات » ، لأنه يعكس عدم الاكتراث بالقواعد والقيود التى قد تكبح حرية الفنان .

وعلى هذا الأساس ، يقترب معنى اللعب من معنى الإبداع ويصبح المنفذ الأول للفنان من الانغماس فى الجدية الزائفة للواقع الخارجى .

ويركز « د. صبرى حافظ » فى مقاله ، على الدلالة الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية لموقف شعراء السبعينيات من اللغة ، فيجد أن رغبة الشاعر فى تثوير أدوات فنه وإقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة إنما ينم عن رغبته العارمة فى تغيير العالم الواقعى ويطلق « د. صبرى حافظ » على هذا التعامل المختلف مع اللغة تعبير : ظاهرة « كيمياء الحرف العربى » وهى ظاهرة يكتسب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية للحرف قدرات جمالية تتخلق بمبارحته لعوالمه القيمية أو الدلالية أو الإشارية ، وبدخوله فيه منطقة أود تسميتها (والكلام مازال لصبرى حافظ) . بـ « قدرة الكلمات التعزيمية » التى لا يمكن اعتبارها نوعا من الترف اللغوى ، لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعى المتردى المتمثل ، هنا مثلا ، بعودة اللغة الإنجليزية وانتشار ظاهرة الرطانة الأجنبية التى استشرت فى مصر منذ السبعينيات ، وإزاء هذا الغزو الحضارى اللغوى ، ينحاز الشاعر للغتة القومية وينغنى بحروفها فيصبح الحرف « هو الخندق الأخير الذى يتحصن فيه الكاتب ليصد زحف الغزاة الجدد » :

شبَّهتُك بالدُّولِ العربيةْ
وهتفتُ : ايتها الدُّولُ

فى الليلِ الحالكِ من اوحىَ لكِ ؟
ان تدعى اوحالَكِ تفسد حالَكِ
مالَكِ طيشُكِ طالَ ... وعرشُكِ مالَ
وجيشُكِ ليس يقاتِلُ بل يقتَتِلُ
« ضد البنفسج » حسن طلب

ويستطرد « د. صبرى حافظ » فيقول إن أحد هموم الشاعر السبعينى هو البحث عن المفردات البكر، كما هو واضح فى قصيدة « عبد المقصود عبد الكريم » :

يفتشُ فى عفنِ الرئتينْ
ينامُ على طحلبٍ يتكاثرُ فى عينِ جارتِهِ
يتذكرُ رائحة الأمهاتِ العجاف
عن لغةٍ تنثر الريحُ جثتها فى الحناجر

وأخيرا يتطرق « د. صبرى حافظ » لإشكالية الغموض فى شعر السبعينيات فيهاجم الشعر الواضح، باعتباره وسيلة من وسائل التعمية ويزكى محاولات الشاعر السبعينى فى هز وعى المتلقى وإجباره على شحذ همته وبذل جهد إضافى، وذلك باستخدامه للألفاظ غير المتداولة والكلمات المنسية « لتكون غرابة عالم القصيدة اللفظى مناظرة لغرابة الوقائع اللا معقولة التى تتعامل معها » :

ما لم يكنْ سيصبحُ صبحٌ
ولم يكنْ سيجوزُ جازٌ :
يَبِسَ السحابُ ..
تبخر القاموسُ
كيف إذنْ سيحيا الأُنْقَليسُ ؟
وكيف يُفْلِتُ من إسارِ المزْمَريسِ الخازبازُ ؟
« زبرجدة الخازباز » حسن طلب

ويأخذنا الحديث عن « إعادة خلق اللغة » إلى الحديث عن العامية فى الشعر الحديث، فمن اللافت للنظر، والمستغرب حقا، كما تقول « د. سامية محرز »، أن من ضمن مجموعة إضاءة ٧٧ واصوات يوجد شاعر واحد يكتب بالعامية وهو « ماجد يوسف »، على الأخص إذا أخذنا فى الاعتبار آراء هؤلاء الشعراء عن اهمية تثوير اللغة والتحرر من سطوة اللغة العربية، فكيف ومتى بدأ تداول هذه التسميات ؟

وفى مقالة (ملاحظات حول شعر العامية المصرية فى السبعينيات) يستعرض « ماجد يوسف » بعض العقبات التى تعترض طريق شاعر العامية فى مصر، الذى يحتل — دائما — فى نظر الأدب الرسمى، مرتبة ثانية بالنسبة لشاعر الفصحى، ويحاول « ماجد يوسف » تحليل (هذا الموقف المتوارث، التاريخى فى وقائعه واللا تاريخى فى دلالته ومضمونه)، ويرجعه للعلاقة « المتوارثة والمتوترة بين الأدبين الرسمى والشعبى »، وذلك لأن الأدب الشعبى كان غالبا ادب « اعتراض » على عكس الأدب الرسمى الذى كان أدب « اتساق »، والسبب الجوهرى لهذا فى رأى « ماجد يوسف » أن شعر العامية (لم يعرف ذلك التقديس — الخفى او المعلن — للتقاليد المتوارثة فى نوعه الأدبى بمثل ما عرفت الفصحى). وهو بهذا يضع يديه على السبب الحقيقى وراء محاولات تجاهل أو محاربة شعر العامية.

فهل تشكل العامية خطرا على الهوية العربية ؟ وما هو موقف شعراء الفصحى الذين يستخدمون مفردات وتركيبات عامية فى شعرهم مثل «عبد المنعم رمضان» و« محمد سليمان » ؟

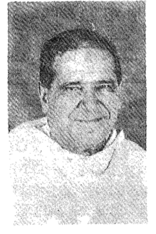
هذه اسئلة ضمن اسئلة كثيرة اخرى يطرحها شعر السبعينيات وتجيب مجلة الف على معظمها، وإن لم تشمل دراسة تحليلية واحدة عن شعر العامية. ويظل هذا العدد وثيقة نقدية مشرفة، مهداة من أسرة التحرير إلى القراء، إلى شعراء السبعينيات وإلى « محمد عفيفى مطر ».

نبيـــل فـــرج

« جورج قنواتى »
الحضارة العربية فى السياق العالمى

اجتمع فى الشهر الماضى ، بدعوة من اللجنة المصرية للعدالة والسلام ، عدد كبير من المثقفين ، لتكريم الأب الدكتور جورج قنواتى ، المفكر والباحث الشهير فى الدراسات العربية والإسلامية .

كان من بين المتحدثين الدكاترة : مراد وهبه ، حسن الســاعاتى ، عاطف العراقى ، ميلاد حنا ، وليم سليمان ، زينب الخضيرى ، ومحمد عمارة .. أشادوا جميعا فى كلماتهم بما أسداه الأب قنواتى من عطاء ، تفتحت به الثقافة العربية والوجدان العربى على الثقافة الإنســانية ، وتقاربت به المسافات بين عقول البشر .



وتعتبر الجهود العلمية التى قدمها الأب قنواتى من الجهود الرائدة التى ساهمت فى تجلية جوانب خافية من التراث العربى ، فى مجالات الفلسفة والعلم واللاهوت .

إنــه صورة معـاصرة للعلماء والباحثين والرهبان القدامى ، الذين حفظـوا التـراث من الضيـاع ، بتآزرهم ، وعكوفهم على أوراقهم ، وتنقلهم من المشرق إلى المغرب أو العكس ، من أجل الاطلاع على مخطوط سمعوا به أو قرءوا عنه ، أو من أجل مقابلة عالم منقطع للعلم، لديه ما يضيفه إلى معارفهم ..

كذلك رَحَل الأب جورج قنواتى إلى الكثير من دول العالم ، وجاب الآفاق ممثلا لمصر فى كثير من المؤتمرات ، واستقدم الكتب ، لكى يتقصى جوانب مجهولة أو شبه مجهولة من تراث الفلسفة العربية وعلومها وآدابها ، ويعمل على إضاءتها والتعليق عليها، محتفلا فى المحل الأوّل بعقد المقارنات بينه وبين الثقافات المختلفة ، على

غرار ما حدث للتراث اليونانى واللاتينى والأوروبى فى عصر النهضة وما بعده .

وللأب قنواتى فضلٌ لايُدْحَضُ فى حصر الأعمال المطبوعة والمخطوطة والمترجمة لكل من ابن سينا وابن رشد ، ولما كتب عنهما فى اللغات الأجنبية ،يسرت على الباحثين داخل الجامعة وخارجها الكثير من المشاق ،

وهذا ينطبق أيضا على أبحاثه فى تاريخ العلوم عند العرب ، والاستشراق ، وفلسفة العصر الوسيط ، والأسس المشتركة بين المسيحية والإسلام ، دون طمس للفوارق بينهما .

والحضارة العربية فى نظر الدكتور جورج قنواتى ثمرتلقائها بالثقافات والحضارات الأجنبية التى استفادت بدورها منها ، مثلما هى ثمرة للتأملات الروحية الناضجة ، وللأبحاث العلمية الدقيقة ، التى شارك فى صنعها كل الباحثين والمبدعين عبر العصور ، على اختلاف دياناتهم وطوائفهم وفرقهم ، بما تمتلكه هذه الحضارة من قدرة على دمج العناصر المتضادة فى إهابها ، ومن طاقة الإبداع من خلالها .

لهذا غدت هذه الحضارة بعد ذلك تراثا للجميع ، لا يتعارض فيها ما هو قومى مع ما هو عالمى ، ولا تتناقض فيها الأصالة مع المعاصرة ، أو التنوع مع الوحدة الكلية .

أما دعوة الاكتفاء بالذات . وغلق النوافذ من جميع الجهات ، وقطع وشائج الانتماء بالعالم ، فإنها لا تفضى ، فى نظر الأب جورج قنواتى ، إلا إلى افتقاد عناصر الحياة نفسها ، ومن ثم إلى الموت .

على أن معرفتنا بالدكتور جورج قنواتى لا تتكامل إلا إذا تأملنا أعماله فى نسقها الفكرى ، وإلا إذا أدركنا سرها الكامن فى وعيه بضرورة التطور ، ويشمل كل ما يتصل بشئون الحياة والمجتمع ومقتضيات الحضارة ، بما فى ذلك فهمنا للدين وتعاملنا معه ، مع التسليم بما يصاحب التطور عادة من أزمات النمو والانتقال من مرحلة إلى مرحلة أكثر وفاء بالحاجات الإنسانية الجديدة .

ومن بين الكتب المؤلفة والمحققة للأب جورج قنواتى ، التى يعتمد فيها على المراجع والمخطوطات القديمة والحديثة فى عدة لغات ، أذكر فى هذه الأسطر كتابه « المسيحية والحضارة العربية » ، الذى صدر فى بيروت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر منذ نحو عشر سنين ، وكان ينبغى أن يعاد طبعه مع أعماله الكاملة فى مصر ، لأنه يلخص موقفه من الحضارة العربية الاسلامية . التى لم تنفرد قوة واحدة بتشييدها فى عصورها المتتالية . وإنما كان للمسيحيين مكانهم فى بنائها ، ليسوا كغرباء عنها ، وإنما كجزء عضوى فعَّال ، يتفوق بعض أفراده فى المساهمة فى هذه الحضارة ، نتيجة عمق تأثرهم بالحضارات القديمة ، وصفاء ملكاتهم .

وكتاب « المسيحية والحضارة العربية » ، فى كلمات قليلة ، يتألف من قسمين : يتناول فى قسمه الأول الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التى نشأت فيها المسيحية منذ بدايتها فى المنطقة العربية قبل الإسلام ، حتى قيام الدولة العباسية وما قامت به ممالك المناذرة فى العراق والغساسنة فى الشام من دفاع ضد الفرس فى الشرق والروم فى الغرب .

أما الجزء الثانى فعبارة عن حصر شامل للشخصيات المسيحية فى الشعر والعلم والترجمة ، يؤكد امتزاج هذه الشخصيات بالمجتمع الإسلامى بكل طبقاته ، من القاعدة العريضة حتى قصور الخلافة ، وبيان دورها المؤثر فى تكوين هذه الحضارة التى استوعبت ما سبقها من معارف ، وكانت أساسا لمن أتى بعدها .

فـــريدة مـــرعى

ملاحظات حـول مهرجان القاهرة السينمائى الخامس عشر

لا شـك أن مهـرجـان القـاهـرة السينمائى يبذل محاولات جادة ليسد فراغا كبيـرا فى الساحـة الثقافيـة ، ويشبع احتياجات وتطلعات مشروعة فى عقل ووجدان المتفـرج المصرى . وهو يمثل أحد جسور التواصل بيننا وبين بلدان العالم الآخر . وهو أيضا المرآة التى نرى أنفسنا من خلالهـا لكى نحـدد أين نقف عـلى خـريطـة السينما فى العالم ، ومـدى اقترابنـا أو ابتعادنا من السينما الجادة رفيعة المستوى .

ومن يتـابـع عـروض المهـرجـان لا يملك إلا أن يلاحظ مايلى :

● كان العدد الكلى للأفلام التى اشتركت فى المهرجان أكثر من مائتى فيلم ، وعدد الدول حوالى ٥٠ دولة ، كـان للولايـات المتحدة فيهـا نصيب الأسد ، فقد اشتركت وحدها بأكثـر من ٤٥ فيلما ، تحت عدة مسميات ، مثل السينما الأمـريكية السـوداء ، السينمـا الأمـريكيـة المستقلـة ، مهرجان المهرجانات ، وعروض خارج المسابقة . أما الدول العربية فكـانت أفلامها مجتمعة تعد على الأصابع ، ولم تتـواجد فلسطـين على خـريطـة المهرجان كليـة . وغابت تمـاما دول افريقية ، لها محـاولاتها السينمائيـة الجادة ، مثل السنغال ، وموريتانيا ، وفـولتا العليـا ، وغينيا بسـاو ، عن المهرجان ، ولم يمثل إفريقيا السوداء كلهـا سـوى « بـوركينـا فـاسـو » و « الكـاميـرون » .

● اهتمت الولايات المتحدة بالكم أكثـر من الكيف،فثلثا مـا عرض من أفلامها لا يستحق أصلا أن يعرض فى مهـرجان ، فكلهـا أفلام تجـارية تقليـديـة ، جـاءت مـوضـوعـاتهـا الأسـاسيـة معـادة ومكـررة .

● وكـانت السينما الأمـريكيـة المستقلـة هى إحـدى إيجـابيـات المهرجان وهى حركة شبـابية أعلنت رفضها للسينما الأمريكية التقليـدية والتجارية ، وخاضت المعركة بأفلام جـديدة فى المـوضوع . وجـديدة فى طريقة التناول مثل : فيلم « انتحـار اجتماعى » للمخرج الأمريكى الشاب « لـورانس فولـدز » (٣٢ عامـا) ،

والذى بدأ الإخراج وهو فى سن الثامنة عشرة ، وهوأحد الأمثلة البارزة على جدية هذه الحركة السينمائية . وتدور أحداث الفيلم فى مدينة لوس انجلوس وتتناول بالسخرية اللاذاعة الطبقة البورجوازية الامريكية التى لا تهتم إلا بالمظاهر والثراء ، وتظن أنها تستطيع أن تشترى كل شىء ، حتى عواطف الشباب وأحلامهم المشروعة . وتظل هذه الطبقة ، ممثلة فى أم البطلة وصديقاتها ، تحيك الدسائس والمؤامرات من أجل إجهاض أحلام الابنة وحبيبها الذى ينحدر من أصل مكسيكى . ولكن الابنة تدافع عن حبها بضراوة ، ويقف المخرج بوضوح فى صف الشباب المكافح الذى يعمل ويكسب رزقة ، من أجل أن يعيش ، ويدين التعصب والعنصرية الامريكية التى تضطهد الأقليات ، وتمتهن إنسانيتهم ، وفى الوقت نفسه يقدم نماذج اخرى من الشباب الامريكى المرفه التافه الذى يعيش عاله على المجتمع ، ولا يشغل باله سوى الجنس ، ويتمتع بسلوكيات لا تثير فى النفس إلا التقزز والغثيان ويمتلك هذا المخرج حاسة نقدية شديدة السخرية وخيالا واسعا ، وقدرة على الخلق والابتكار . وقد استطاع أن يقدم هذه القضايا الجادة فى إطار كوميدى شديد الجاذبية شديد المرح .

● وتكريم الفنانين والفنانات والكتاب الذين تركوا بصماتهم على السينما المصرية والعالمية جاء تقليدا جديرا بالاحترام ، وقد قامت إدارة المهرجان بتكريم الفنانة فاتن حمامة مع عرض مجموعة مميزة من أفلامها ، وتكريم الكاتب الراحل يوسف إدريس مع عرض بعض الأفلام المقتبسة من رواياته ، وتكريم الفنان الراحل « محمد عبد الوهاب » . كما كرم المهرجان الممثل والمخرج الروسى المبدع « نيكيتا ميخاليكوف » ، والمخرج الاسبانى « خايمى تشافارى » والمخرج النمساوى « بيتر باتزاك » . وكان من غير المفهوم تكريم إدارة المهرجان للممثل الهندى « اميتاب باتشان » فشعبية الممثل عند شريحة معينة لا تعنى بالضرورة تميزه ، فهو أحد اقطاب السينما الهندية التجارية الهابطة ، والمهرجانات تحارب عادة هذه النوعية من السينما وترتقى بذوق المتفرج حتى لا يقع فريسة لها .

● وكانت السينما التركية إيجابية أخرى من إيجابيات المهرجان ، فقد قدمت مجموعة راقية جدا من الأفلام التركية ، أبرزها فيلم « انتحار حسن » ، أو « حسن وأمينة للمخرج » « أورهان اكسوى » . وقصة الفيلم تروى حكاية من التراث الشعبى ، تشبه إلى حد ما قصة « حسن ونعيمة » فى التراث الشعبى المصرى .

وقد وظف المخرج هذه الحدوتة توظيفا إيجابيا وقدم فيلما تدور أحداثه على مستويين : الواقع ، والحدوته والبطلة فى الواقع فتاة بدوية من أهل الجبال ، تذهب إلى البلدية فى القرية ، لكى تنجز بعض شئون عشيرتها ، ويراها الموظف المختص بالرقابة على الأسعار ، و يبهره جمالها ، ويجد نفسه منجذبا إليها دون وعى ودون أن يعرف من هى ويدعوه أحد رجال العشيرة لزيارتهم فى الجبل فى يوم ما . وفى أحد الأيام يقرر أن يذهب إلى الجبل لتنفيذ وعده بالزيارة ، ويمر فى الطريق على أحد المقاهى ، ليسأل عن كيفية الصعود إلى الجبل . ويخبره العامل فى المقهى أنها منطقة صعبة ، ووعرة جدا ، ولا يمكنه الذهاب بمفرده لأنه سيضل الطريق .

ويتصادف عودة البطلة من القرية فى طريقها إلى موطنها فى الجبل ، فيطلب منها عامل المقهى أن تأخذ

معها الفتى حتى لايضل الطريق . وخلال الرحلة ، يمران بإحدى البحيرات ، فتقول له هذه « بحيرة حسن » ، وتشير إلى إحدى الشجرات ، وتقول له إن اسمها شجرة أمينة » . وحين يستريحان للغداء تقص عليه قصة « حسن » الفلاح الذى يبيع البطيخ فى القرية « وأمينة » أجمل بنات الجبل التى كانت تذهب إلى سوق القرية كل يوم تشترى احتياجات أسرتها . ويرتبطان معا بحب قدرى جارف ، من أول لحظة ، ولكن أسرة « أمينة » ترفض هذا الزواج لأن أهل القرية لا يصلحون للزواج من أهل الجبل ، فهم لا يستطيعون تحمل صعوبة الحياة الجبلية . وحين تصر « أمينة » على موقفها تضطر الأسرة إلى اللجوء إلى حكيم العشيرة ، الذى يقرر إجراء امتحان لحسن لاختيار مدى صلابته ويتوقف على نتيجته الرفض أو القبول . كان على « حسن » أن يحمل جوالا مليئا من الملح ، ويصعد به إلى الجبل دون استراحة وبذل حسن محاولات مستميتة من لكى يصل بالجوال إلى أعلى الجبل ، ولكنه يسقط منهكا فى منتصف الطريق . وتحمل « أمينة » الجوال ، وتعود به إلى عشيرتها بدون حسن . ويدرك حسن أنه قد فقد حبيبته إلى الأبد فيلقى بنفسه فى البحيرة وتصاب أمينة بالجنون فتشنق نفسها على فرع شجرة . ويتأثر الفتى تأثرا شديدا حين يستمع إلى هذه النهاية المأساوية ، ويقرر عدم إكمال الرحلة . وفى مشهد بالغ الجمال والرقة يودع الفتى حبيبته ، ويهبط إلى الوادى . ولكنه فى منتصف الطريق يدرك أن مصيره قد ارتبط بهذه الفتاة فيقرر العودة وخوض المعركة . وقد قدم المخرج بهذه القصة فيلما بالغ الرقة والعذوبة ، بحس مرهف ، وشاعرية خلاقة .

ومثلت ندوات المهرجان البعد الفكرى والثقافى لعبت الندوات اليومية دورا بالغ الأهمية فى إثراء المهرجان ، وساهمت اللقاءات بالمخرجين والفنانين فى إلقاء الضوء وتوضيح الرؤيا ، على آفاق جديدة للتجربة والمعرفة الإنسانية . وقد أدار الناقد « فوزى سليمان » معظم هذه الندوات بجدارة ، وكانت من أهم الندوات التى أقيمت ندوة « السينما فى البلاد الأوربية الشرقية » مثل : المجر ، وتشيكوسلوفاكيا ، وألمانيا الشرقية سابقا . وقد تحدث المخرجون عن تجربتهم الفنية فى الفترة الماضية وتناولت افلامهم هذه الحقبة بالنقد ، وخصوصا دور المباحث ، والبوليس السرى ، وحالة الخوف الدائم التى كان يعيشها المواطن . كما عبروا عن استيائهم مما يحدث فى السينما الآن لأنها تحولت إلى سينما تجارية تقلّد السينما الأمريكية وتضع الربح فى المقام الأول . ولكنهم أعلنوا عن تفاؤلهم بأنها فترة مؤقتة ، ثم تعود السينما إلى طبيعتها الجادة . وكذلك كانت ندوة « صورة المرأة فى السينما المصرية » التى أقيمت على هامش المهرجان للعام الثالث على التوالى ، وأدارتها المخرجة التسجيلية نبيهة لطفى ، وقدمت فيها الناقدة « ماجدة موريس » بحثا عن صورة المرأة فى الثمانينات واشترك فى هذه الندوة المخرج « محمد خان » والفنانة «إنجلاء فتحى » . وأعلنت « عايدة عبد العزيز » أن المرأة هى التى تشوّه صورة المرأة فى السينما ، لأنها لا تفعل شيئا سوى أن ترقص ، وطالبت الفنانة « نجلاء فتحى » الفنانات المصريات بأن يمتنعن عن تمثيل أى دور يشوه صورة المرأة المصرية .

ابراهيم عبد المجيد

زكى مبـــارك
مائة عـام على الميلاد

ـ ١ ـ

شهدت محافظة المنوفية ـ مدينـة شبـين الكـوم وقـريتـا سنتـريس وأشمون ـ لمدة ثلاثة أيام(٣٠ نوفمبر ـ ٢ ديسمبر ١٩٩١) ، مهرجانا أدبيا وفنيا حول الـدكتور « زكى مبـارك » بمناسبة الذكرى المئوية لمولده .

ولـد « زكى مبارك » عـام ١٨٩١ وتوفى فى عام ١٩٥٢ ومع ١٩٩١ تكون مائة سنة قد مرت على ميـلاده وكان « زكـى مبـارك » يجب أن يُنـادَى بلقب ، « الـدكاتـره » باعتبـار أنـه حاصل على ثلاث شهادات دكتوراه ، الأولى من الجامعة المصرية بعنوان . « الأخلاق عند الغزالى » والثانية من السوربون بعنـوان « النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى » والثالثة من الجامعة المصرية مرة أخرى بعنوان « التصوف الإسلامى » ، وقيل أيضا إنه حصل على دكتوراه رابعة للأسف لم أعرف موضوعها .

. ولقد مات **زكى مبارك** » تاركا خلفه عددا كبيـرا من الكتب ، بلغت اثنين وثلاثين كتابا ، بين دراسات ، وتحقيقـات للتـراث ، ودواويـن شعرية ، وأكتمل عدد كتبه بعد وفاته بفضل جهود ابنته الأديبة « كـريمة **زكى مبارك** » أربعين كتابا .

لكن المثير فى حياة **زكى مبـارك** « **والذى يذكـره الباحثـون مع ذكـر اسمه دائما ، وبسـرعة ، معـاركه الفكرية والأدبية ، ولك أن تتخيل حجم هذه المعارك عندما تعرف أنه دخلها ضد عدد ضخم من نوابـغ عصـره منهم وعـلى رأسـهم طـه حسـين » « وأحمـد أمـين » « والعقـاد » « وسلامـة مـوسى » و« السنهورى باشا » و« السباعى بيـومـى » « وعبـد الله عفيفى » و« أحمـد زكى باشـا » « ومحمـد أحمـد الـغمـراوى » « ودرينـى خشبـة » « وعـلى الجـارم » و« إبراهيم ناجى » والشيخ « عبد المتعال الصعيدى » و .و ... الـخ**

وجـاء الكتـاب الـذى أعـدتـه اللجنة المنظمة للمهرجان من قبـل الهيئة العامة لقصور الثقافة ضـامًّا عددا طيبا من الدراسات للأسـاتـذة

والدكاتره « **مصطفى حدادة** » ، « **محمد فتحى عيسى** » ، و« **السعيد بدوى** » ، و« **محمد ذكريا العنانى** » ، و **يوسف زيدان** » ، و« **محمد جاد البنا** » ، و« **عبد العزيز نبوى** » ، و« **عبد العزيز شرف** » ، و« **حافظ محمود** » ، و« **حسين على محمد** » ، و« **كريمة زكى مبارك** » .

وتناولت الموضوعات كثيرا من القضايا الهامة فى كتب ومقالات « **زكى مبارك** » مثل آرائه النقدية والنظرية وفكره الدينى والصوفى ، وإضاءات لشعره ولفنه وحياته فى العراق ، وجوانب من إنسانيته ، وكثير من معاركه .. وبالطبع . كان من المفترض أن يقدم هؤلاء الكتاب مقالاتهم أيضا فى شكل ندوات بجامعة المنوفية التى ساهمت مشكورة بحماس رئيسها : **د . سيد حسنين** » ، فى إقامة المؤتمر لكن الذى حدث أنه لم يحضر للندوات إلا : « **د . هدارة** » و« **د . عيسى** ؛ و « **د . زيدان** » و « **كريمة زكى مبارك** » . ولسوء الحظ كانت مظاهرات طلاب الجماعات الإسلامية على أشدها بالجامعة وكان عدد كبير منهم معتصما داخل الجامعة ، فمنع الطلاب من حضور الندوات ، حرصا على الأمن ، وحضر بدلا منهم عدد قليل من موظفى الجامعة . ومع ذلك أثاروا مناقشات قوية ، وبخاصة مع الدكتور « **يوسف زيدان** »

ـ ٢ ـ

ولقد شهد حفل الافتتاح السيد المحافظ والسيد حسين مهران » رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة والدكتور « **سيد حسنين** » رئيس جامعة المنوفية ، وكان الافتتاح بمديرية ثقافة المنوفية ، الذى أفتتح أيضا معرضا للكتب أقامته الهيئة العامة للكتاب ، ومعرضا للفن التشكيل لفنانى المنوفيّة من المصورين والنحّاتين . ثم ألقيت الخطب فكانت كلمة السيد / حسين مهران بليغة بحق ، إذ ركز على ما يهم الشباب من « **زكى مبارك** » وهو الجرأة والإرادة واقتحام العلم ، وتحدث د . سيد حسنين عن شجاعة **زكى مبارك** ، وتحدث المحافظ بحماسة بالغة عن الدروس الطيبة التى يجب أن يفيد منها الشباب من « **زكى مبارك** » وعلى رأسها العلم والصبر وعدم التهور . لا أعرف من أين جاء السيد المحافظ بالصفتين الأخيرتين . والحقيقة أنه كان يوجه خطابه للشباب المتظاهر والمعتصم بالجامعة ، والذى حين رأيته فى حرم الجامعة رثيثُ للجميع ، فهم طلاب صغار ضعاف يعانون من فقر واضح فى كل شيىء ، ولا أعرف أى قوى جهنمية تلك التى تشدهم إليها هذا الشد ، وتغريهم هذا الإغراء ، ليقولوا كلاما لا يعرفون معانية الحقيقيةوعن الجهاد والإسلام . لكن ما علينا من هذا ونحن نتكلم عن **زكى مبارك** » والاحتفال ...

لقد كان من مظاهر الاحتفال وضع حجر الأساس لبيت الثقافة فى قرية سنتريس مسقط رأس المحتفى به ، التى كان يعتبرها أعظم القرى فى العالم . وأقيمت أمسيتان شعريتان الأولى بكلية التربية النوعية بأشمون والثانية بمدرسة إعدادية للبنات بسنتريس ضمت الأمسية الأولى عددا كبيرا من شعراء المنوفية والمحافظات فى الوقت الذى تغيب فيه عن الحضور جميع شعراء القاهرة باستثناء أحمد عبد المعطى حجازى الذى اعتذر على الطريقة الفرنسية عن عدم الحضور ! وباستثناء الحضور طبعا من شعراء العمود الذين ـ فى العادة ـ لا يتخلفون.لكن الشاعر « **جمال القصاص** » حضر أيضا والقى قصيدتين من ديوانه « شمس الرخام » و ساهم معه فى الارتقاء بالأمسية شاعر العامية

« **ابراهيم البانى** » من بور سعيد « **ومحمد العتر** » من دمياط والشاعر « **على هلال** » **وأحمد عبد الحفيظ شحاته** » والشاعر الشاب طالب الهندسة **عبد الوهاب داود** » :

الأمسية الثانية كانت بمثابة كرنفال اشترك فيه أكبر عدد من شعراء المنوفية حتى لظننت أنه لم يبق أحد فى البلاد لم يتقدم لقول الشعر وكان من الصعب أن أميز فيها صوتا جديدا . مثلما ميزت فى الأمسية السابقة الطالب « **عبد الوهاب داود** » لكنى استطعت أن أمسك بشاعر عامية له شأن اسمه « **أحمد الصعيدى** » وشاعر لا بأس به فى الفصحى اسمه « **صبحى بلال** » وشاعر شاب آخر اسمه « **عبد الحفيظ** » .. بالطبع تكررت اسماء' شعراء الأمس ولكن فى قصائد جديدة ، ولم تنجلى بلاهة شعر العمود حين يكون فقير الصور والأخيلة /لكن حضور الشاعر « **حلمى سالم** » وشجاعته أن يقول شعرا وسط هذا الكم من الشعراء ، كان بمثابة الاعتدال للأمسية . القى« **حلمى** » قصيدة طويلة بعنوان « **صحراء بلا أصابع** » أوجعتنا لأنها ذكرتنا أننا فعلنا الكثير فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ ولكن فزنا بالقليل .

- ٣ -

لاشك أن المسرحية التى تم تقديمها عن « **زكى مبارك** » كانت من أفضل مظاهر المهرجان . وهى مسرحية بعنوان (**أطياف الخيال**) وهو عنوان أحد دواوين « **زكى مبارك** » . وبالطبع ستعرف أنها تتبع حياته منذ النشأة حتى الوفاة .

لقد صاغ نص المسرحية صياغة شعرية الشاعر « **محمود جمعة** » وأخرجها المخرج « **سمير زاهر** » وساهم فى كتابتها « **عبد الغنى داود** » وقام بالتمثيل فيها عدد من فنانى الثقافة الجماهيرية ،

برز من الممثلين « **محمد أحمد** » **و« محمد رزق** » وكان « **صبرى عبد المنعم** » فى أدائه لدور « **زكى مبارك** » متحمسا ، ربما خوفا من مزالق نص فيه مساحات من التسجيل والحقيقة أن « **سمير زاهر** » استطاع أن يقدم لنا نوعا من الفرجة بالمعنى الشعبى ، وأختلق للمسرحية محورا للصراع بين كورس من رجال الجامعة والممثلين الذين يريدون تمثيل حياة « **زكى مبارك** » ، وبدت المسرحية فى البداية كما لو كانت لوناً من فنون السامر المصرى ، ثم استعان المخرج بالغناء والموسيقى وحيل تمثيلية أخرى فلم يبق للمسرحية إلا طابع واحد عام هو محاولة الهروب من نص تسجيلى كتب مفتقدا عناصر الدراما . ياإلهى . أنه لأمر شاق حقا أن يبذل المخرج كل هذا الجهد وأيضا الممثلون . والتحية بحق جديرة بالتوجيه للمثل « محمد أحمد »ولو على اللحظات القصيرة التى مثل فيها دور « **طه حسين** » لقد رأيت طه حسين فى التليفزيون يقدمة (**أحمد زكى**) ، وكان فيه طيبة ووداعة وحزن ، ورأيته على المسرح القومى يمثله « **مفيد عاشور** » وكان فيه وقار وعزم ، ورأيت « **طه حسين** » هذه المرة فيه اعتداد بالنفس وفخامة كلاسيكية فى الأداء . العجيب أننى أحببت « **طه حسين** » فى الأعمال الثلاثة . ربما مرد ذلك إلى « **طه حسين** » نفسه .

- ٤ -

يبدو لى من كل ما قرأت أو شاهدت عن « **زكى مبارك** » بحق محل ظلم كبير ، ليس لأنه ظلم حين فصل من الجامعة ، ومن العمل بوزارة المعارف ، ومن كل عمل تقدم إليه ، ولكن لأن جيل ثورة ١٩١٩ بكل أفراده ، كان موضوع معارك زكى مبارك الذى كان واحدا من هذا الجيل ، الذى لم يفطن للتراجيديا فى مصير الرجل ، فلم يرحمه ولم يحاول رفع أى ظلم عنه . ورحمهم الله

يسـرى حسـان

معرض القاهرة الدولى الثامن لكتب الأطفال

٢٤ / ١١ - ٨ / ١٢ / ١٩٩١

أربعة عشر يوما تحولت فيها أرض المعارض بمدينة نصر إلى جنة من الألوان الزاهية والبراءة الجميلة ، وانطلقت عصافير مصر الرقيقة ، لمشاهدة ما يحدث هناك من أنشطة ثقافية ، سينمائية وموسيقية ومسرحية وتشكيلية ، ومتابعة أكثر من ٥ر٣ مليون كتاب من أحدث ما أصدرت المطابع للطفل .

المناسبة كانت انعقاد معرض القاهرة الدولى الثامن لكتب الأطفال من الفترة من ٢٤ نوفمبر إلى ٨ ديسمبر ١٩٩١ .

المعرض افتتحته السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية ، والدكتور عاطف صدقى رئيس مجلس الوزراء والسيد فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور سمير سرحان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، والعديد من الأدباء والمفكرين المهتمين بثقافة الطفل

قامت حرم الرئيس بتوزيع جوائز مسابقة رسوم كتب الأطفال حيث حصلت الحبيبة حسن محمد ووليد أحمد نايف على المركز الأول وهانى طه عبد الرحمن ونجوى أنور شلبى على المركز الثانى ، وحصل على المركز الثالث ماهر الشمسى وسحر رمضان ، بينما حصل محمد فايد فريد وسميرة المرصفى ورشاد منير وأحمد وجيه حسين والهام عارف والبير جورجى ونبيل صادق وسوسن سالم وفاطمة فاروق درويش على جوائز تشجيعية .

المعرض كان فرصة طيبة للاطلاع على إبداعات أطفال العالم حول مصر ، حيث أقام المركز القومى لثقافة الطفل معرض (**مصر فى عيون أطفال العالم**) ضم لوحات عن مصر رسمها أطفال اليابان وألمانيا والنمسا وإنجلترا وأمريكا وإيطاليا والسويد وغيرها .

كما أقام المركز معرضا لرسوم الفنان عادل البطراوى ضم العديد من لوحاته عن الطفولة وقد أقيم المعرض بمناسبة صدور كتاب البطراوى رقم ٥٠٠ للأطفال .

النشاط التشكيلى لم يقتصر فقط على المركز القومى لثقافة الطفل فقد أقام المركز القومى للفنون التشكيلية معرضا لرسوم الأطفال أشرف عليه عزت الأنصارى ، ومنى البيلى .

العروض السينمائية والمسرحية للطفل كان لها نصيب وافر فى المعرض ، قاعة السينما امتلأت دائما

بالأطفال لمشاهدة عروض المنوعات والصور المتحركة ، ومثلها كانت قاعة المسرح .

وإذا كان النشاط الترفيهى بالمعرض قد حظى بإقبال كبيرمن قبل الأطفال فإن النشاط الثقافى عامة لم يعدم جمهوره ومحبيه ، حيث التقى الأطفال ببعض المهتمين بثقافتهم فى الحلقة الدراسية التى عقدت لتقييم مهرجان القراءة للجميع وألقيت فيها بعض الأبحاث الهامة ، أكدت على أهمية القراءة بالنسبة للطفل وأنها تفتح أمام الأطفال أبواب الثقافة العامة ، وتسمو بخبراتهم وتنشط أفكارهم وتنمى مداركهم وتهذب أذواقهم وتشجع فيهم حب الاستطلاع النافع لمعرفة أنفسهم ، وأكدت على دور الأسرة فى تنمية عادة القراءة لدى الطفل وطالبت بعدم إرغام الأطفال على القراءة ، وتوفير الحوافز لهم ليقرءوا ما يفضلون وتعويدهم على تحمل المسئولية فى اختيار الكتب ، واستفادتهم من الإذاعة والتليفزيون ، واستعمال الأدوات البصرية والسمعية ، وإثارتهم فى ميدان اكتشاف اللغة عملياً .

وإذا كانت العروض الفنية والندوات الفكرية قد حظيت بالاهتمام من قبل رواد المعرض فإن النشاط الرئيسى للمعرض وهو الكتاب ، لم يكن الإقبال عليه مناسباً مقارنة بالإقبال على شراء اللعب والبالونات الملونة .

ارتفاع أسعار الكتب لم يكن السبب فى قلة الإقبال على شرائها بدليل الإقبال على شراء اللعب التى يساوى ثمن الواحدة منها فقط ثمن عشرة كتب ، لكنها عادة بدأت تنتشر وينظر أصحابها إلى الكتاب على أساس أنه ديكور يوضع فى المنزل للزينة فقط .

الألعاب المسلية تشكل ولا شك جزءاً من ثقافة الطفل ، وتعمل على توسيع مداركه ، لكنها لا يمكن أن تغنيه عن القراءة التى لها سحرها وجمالها الخاص وصحبتها الحميمة فهل يعلمون ؟!

بعض دور النشر المشاركة فى المعرض يبدو أنها لم تعرف طبيعة المناسبة فقامت بعرض كتب السحر والأبراج والتداوى بالأعشاب ، بالإضافة إلى موسوعة فتحى خليل فى أصول الحياكة والتفصيل !! أقول **يبدو أنها لم تعرف ، أم أنها تعرف** وتريد أن تشارك بشكل جديد فى إثراء ثقافة الطفل بكتب الصباحى وفتحى خليل ؟!

أيضا عرضت بعض الشركات الأدوات المنزلية من خزف وصينى وأجهزة كهربائية ، ولا أدرى ما علاقة السخانات وأجهزة التكييف والملابس الداخلية بمعرض لكتب الأطفال ، أعرف أن هيئة الكتاب غير مسئولية عن ذلك ، وأن المسئولية تقع على هيئة المعارض التى أرادت أن تستغل كل شىء .

كانت شرائط كاسيت « **مارادونا العجيب** » و « **تعبت قلبى معاك ياغزال** » **وقولى لأبوكِ انا عندى شقة** ، قد اقتحمت علينا كل الأماكن التى نرتادها فقد أبت أن تترك الفرصة ، وانتشرت فى الأكشاك المتناثرة فى المعرض ... رأيت للأسف ـ بعض الأطفال يقبلون على شرائها !

« **أوراق صغيرة** » مجلة المعرض اليومية ، قام محرروها بجهد وافر لتغطية وقائع المعرض ، ويبدو أن المجهود الزائد الذى بذلوه قد أثر على ذاكرتهم اللغوية ، فجاءت هذه الجمل فى المجلة التى رأس تحريرها الشاعر **احمد الحوتى** : ومن الظواهر الغير صحية » العام القادم سيشهد افتتاح **خمسة مكتبات فى خمسة قرى** » !!

« **نحن واطفالنا احفاداً** لهؤلاء الفنانين ... اكتفى بهذا القدر وكل عام وأطفالنا ، وأطفال الدنيا بخير وسلام !

جابر عصفور

تأكيدا لقيم نسعى إليها

عندما كتبت تعقيبا بعنوان « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » نشرته هذه المجلة (عدد أكتوبر ١٩٩١) لم أتصور أن هذا التعقيب سيترك الأصداء التى تركها ، فكل ما حدث هو أنى رأيت عملا لا يرقى إلى مستوى التكريم اللائق بيوسف إدريس ، ويفتقر إلى الأمانة فى بعض جوانبه ، فكتبت تعقيبا سريعا عنه ، منوها بالنوايا الطيبة للمشرف عليه (سمير سرحان) وممتدحا الجهد الذى بذله الفريق الذى عمل تحت إشرافه . ولم أهدف فى هذا التعقيب إلى تجريح أحد بقدر ما حاولت وضع الأمور فى نصابها ، ولم تصل بى حدة السخرية إلى الدرجة التى وصل إليها مقال صلاح عيسى ـ مثلا ـ عن العمل نفسه ، فى جريدة « الوفد » ، حين وصف هذا العمل بأنه « زنبيل » ... الخ ، ولكن كان لابد من أن أشير إشارات سريعة إلى بعض (وليس كل) الجوانب التى حرمت هذا العمل من أن يكون على مستوى نوايا المشرف عليه ، أو توقعات المثقفين منه . والحق أن الأثر الطيب الذى تركه التعقيب فى نفوس الكثيرين قد لفت انتباهى إلى ضرورة المصارحة فى حياتنا الثقافية ، وأهمية التخلى عن المجاملة ، وقد أكدّ الأصدقاء الذين حاورونى بعد قراءة التعقيب هذا المعنى فى نفسى .

وقد تصورت أن الأمر انتهى عند هذا الحد فما لاحظته على كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ ـ ١٩٩١ » من مثالب هو بعض ما لاحظه الكثيرون غيرى ، سواء من كتب ونشر منهم وهم الأقلية ، ومن اكتفى بالتعليقات الشفاهية فى المنتديات الأدبية والثقافية وهم الأكثرية . وقد نسيت الأمر كله بعد أن انتهت حماسة التعليقات فى وقتها ، وانشغلنا بما تنطوى عليه الحياة الثقافية والأدبية من أحداث . ولكنى فوجئت فى عدد « إبداع » الماضى (ديسمبر ١٩٩١) بتعقيب من الدكتور حمدى السكوت بعنوان « من حمدى السكوت إلى جابر عصفور » يعود بنا إلى كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ ـ ١٩٩١ » مرة

أخرى . والحق أنى سعدت بالتعقيب ، فهو محاولة من الدكتور السكوت للرد على بعض الأسئلة التى طرحتها حول الببليوجرافيا التى أشرف عليها والتى نشرت فى هذا الكتاب ، وابتسمت لنبرة الرقة التى يفيض بها خطاب الدكتور السكوت عن جهد فريق العمل الذى أخرج لنا فى زمن قياسى « هذا السفر القيم » الذى « سيصبح من الآن وبدون أدنى شك المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير » فيما يقول الدكتور حمدى السكوت بنص كلامه (والعهدة عليه فيما قال) .

وابتداء ، فأنا أقدّر للدكتور السكوت رده على بعض ما طرحته حول الببليوجرافيا التى أشرف عليها فى « هذا السفر القيم » ، وأقدر له محاولته أن يكون أكرم بكثير منى مع بعض أفراد الفريق الذى قام بالإعداد . وثانيا ، فإننى أؤكد أننى لم أكتب فى تعقيبى « ما يوحى » أن فريق حمدى السكوت قد « سطا » على ببليوجرافيا كربر شويك دون أن يشير إليها ، فأنا لا أعرف لغة الإيحاء فى مثل هذه الأمور ، و «السطو» لم يكن مقصدى ، فضلا عن أنه عمل لا تدخل فيه حالة ببليوجرافيا فريق السكوت - جونز فى الجامعة الأمريكية . ولذلك لم أستطرد فى تعقيبى السابق إلى « غمز ولمز » فى هذه الببليوجرافيا ، بل سألت أسئلة محددة ، كنت أطلب لها إجابات محددة . وللأسف ، لم أجد هذه الإجابات فى تعقيب الدكتور حمدى السكوت .

والواقع أن التعقيب نفسه يثير قضيتين محددتين ، لابد من مناقشتهما مناقشة جادة ، محايدة ، بعيدا عن عبارات المجاملة أو الهوى الذاتى . أما القضية الأولى فهى كيف يمكن أن نخرج « فى زمن قياسى » ما يوصف بأنه « سفر قيّم » يصبح ، وبدون أدنى شك ، « المرجع الأساسى لأى دراسة جادة » ؟ . وتتصل القضية الثانية بحدود العلمية ، لا من منظور الغمز واللمز ، أو من منظور الكرم أو البخل فى الثناء ، ولكن من المنظور الذى يجعل من الدقة العلمية مرادفة للأمانة بوصفهما صفتين راسختين فى أنفسنا وأنفس القراء الذين نتوجه إليهم بكلامنا . والقضية الثانية لا تنفصل عن القضية الأولى ، ولكن تأكيدها مع قرينتها يضمن البعد عن الأهواء الذاتية من ناحية ، ويؤكد احترامنا لعقول قراء هذه المجلة من ناحية ثانية ، ويجعل من هؤلاء القراء طرفا فاعلا فى تأكيد قيم نسعى إليها من ناحية أخيرة .

وإذا عدنا إلى القضية الأولى الخاصة بكيفية إخراج ما يوصف بأنه « سفر قيم » وجدنا الوضع التالى ، وهو مثال فاقع على ما ينبغى أن نناقشه : فى حوالى أربعين يوما تم اعداد وإخراج « سفر » ضخم فى ألف وست وخمسين صفحة من القطع الكبير المتميز (٣٠ × ٢٠ سم) . هذا السفر يضم — أولا — دراسات عامة حول يوسف إدريس ثم دراسات خاصة عن أعماله الإبداعية ، وذلك فى حوالى سبعمائة صفحة . ويضم — ثانيا — شهادات لكتاب وكاتبات فى حوالى مائة وثلاث وعشرين صفحة . ويضم — ثالثا — الوثائق والصور الخاصة بيوسف إدريس فى حوالى خمس وثلاثين صفحة . ويضم — رابعا — ببليوجرافيا عن يوسف إدريس فى حوالى سبع وستين صفحة . هذا « السفر » انجز « فى زمن قياسى » بالتأكيد . ولكن أن نصفه بما وصفه به الدكتور السكوت من أنه « سفر قيم » سوف يكون ، وبدون شك ، « المرجع الأساسى لأى دراسة جادة » عن أديبنا الكبير يوسف إدريس فإن الأمر يدخل فى باب المجاملة ، ويجاوز الحقيقة لعدة أسباب : أولها وأبسطها أنه يستحيل على أى فريق فى العالم (المتحضر الذى يعرف معنى العلم) أن يخرج سفرا ضخما بهذا

الحجم ، ويجرؤ على أن يصفه بأنه « سفر قيم » فى أقل من اربعين يوما ، فإخراج « سفر قيم » فى هذا الحجم يحتاج إلى جهد فريق من الدارسين لأشهر كثيرة على الأقل وليس لأيام معدودة فى النهاية . ولكن لأن بعضنا يؤمن باحتفالية المناسبة التى سرعان ما ينتهى أثرها لا التكريم الذى يبقى إنجازه فإنه يتخيل إمكان إخراج « سفر قيم » فى أكثر من الف صفحة ، وفى حوالى أربعين يوما . ولا اظن احدا يختلف معى فى أن أى دار نشر لها سمعتها فى العالم الذى نعيش فيه ، أو الذى نسعى إلى اللحاق به ، يمكن أن تقبل مثل « هذا السفر » الذى انجز فى مثل هذا الوقت ، ويمثل هذه الطريقة التى تجمع كل شىء على سبيل التخييل لا التحقيق .

أما السبب الثانى الذى يحرم « هذا السفر » القيمة فهو أن فريق العمل الذى قام به (وكلنا تقدير لهم ، لكن احترام العلم شىء وعواطف الصداقة شىء آخر) خلط خلطا مؤسفا بين معنى التكريم العلمى ومعناه فى التقاليد الشعبية . إن « ذكرى الأربعين » التى نحتفى فيها بكل عزيز نفقده لا ينبغى أن تسقط نفسها على التكريم العلمى ، فتكريم العلم ليس حفلا ننصبه فى الأربعين ، وليس سباقا نلهث فيه حتى نسبق غيرنا بإصدار كتاب ، ففى ذلك الخلط ما يؤدى إلى العجلة والتسرع والجمع العشوائى ، ومراعاة المجاملة التى سرعان ما ينتهى معناها . ولن يخرج ذلك كتابا يحمل معنى التكريم لمن كان يتحدث عن « فقر الفكر وفكر الفقر » بل يخرج كتابا من كتب المناسبات التى تنتهى قيمتها بانتهاء الظرف الذى أوجدها . وهذا للأسف ما سوف ينتهى إليه « هذا السفر القيم » الذى أخرج فى زمن قياسى .

سبب ثالث حجب صفة القيمة عن « هذا السفر » وهو أن تخطيطه المتعجل (المدرسى) يرمى إلى الجمع بين كل شىء ، فينتهى إلى عدم التدقيق فى أى شىء ، وآية ذلك أن هذا السفر يجمع حوالى سبعة وثلاثين مقالا ودراسة تقريبا عن أعمال يوسف إدريس الإبداعية بمختلف أنواعها الأدبية ، وشهادات ودراسة ليوسف إدريس نفسه ، وحوالى أربعين شهادة عنه ، ووثائق وصور ، وببليوجرافيا ، وذلك كله تم إعداده فى أقل من أربعين يوما . والنتيجة هى الخلل الذى تلحظه العين فى كل قسم من أقسام السفر .

أما السبب الرابع والأخير الذى حرم « هذا السفر » من القيمة فيرجع إلى إننا — للأسف — نقبل تقديم المفضول مع وجود الفاضل فى حياتنا الثقافية . وأحسب أن سمير سرحان لو كان قد أوكل أمر تحرير هذا الكتاب الذى اشرف عليه إلى المختصين من أهل الخبرة من أمثال صبرى حافظ أو سيد النساج أو حمدى السكوت أو غالى شكرى أو غيرهم من أهل الدراية بمثل هذه الأعمال لكانوا قد تريثوا فى إصدار « هذا السفر » من ناحية ، وأقاموا تخطيطهم له على أســس أكثر دقة من ناحية ثانية ، وكانت الهيئة المصرية العامة للكتاب قد تجنبت الأوصاف الساخرة التى تبادل المثقفون إطلاقها على « هذا السفر » من ناحية ثالثة .

إن العجلة التى كانت وراء إصدار هذا الكتاب ، والخلط بين « لهفة » اللحاق بذكرى الأربعين وبر صانة » التكريم ، وعدم الخبرة التى انطوى عليها تخطيط هذا الكتاب أو تحريره ، لا تجعل منه « سفرا قيما » أو « المرجع الأساسى » لأى دراسة عن يوسف إدريس ، بعيدا عن عبارات المجاملة أو التشجيع أو الحنو فالأمر أكثر جدا من أن ندخل فيه ما ليس منه . والحق أن بعض

ما ينطبق على الكتاب فى مجمله ينطبق على الببليوجرافيا التى اختتم بها ، فمثالب العجلة تنسرب من الكتاب كله إلى الببليوجرافيا ، وتعكّر قيمة الجهد الذى بذل فيها ، على نحو شعر معه الدكتور حمدى السكوت نفسه بضرورة الاعتذار ، لثانى مرة ، عن نقص هذه الببليوجرافيا (وكان الاعتذار الأول حين صدرت الصورة الأولى ـ الأقل اكتمالا ــ من هذه الببليوجرافيا عام ١٩٨٧ فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « أدب ونقد » بمناسبة بلوغ يوسف إدريس عامه الستين) . وفى تكرار الاعتذار ما يدفع على السؤال الذى لا مفر منه ؛ ولماذا الاعتذار أصلا ؟ ألم يكن الأفضل أن ننتظر إلى أن تكتمل الببليوجرافيا ، وندقق فى مراجعتها ، ثم نصدرها للناس فى صورة تكون معها ، ودون شك ، المرجع الأساسى لأى باحث فى يوسف إدريس ؟ أليس ذلك هو الأبقى فى تكريم يوسف إدريس ؟ ما الذى يبرر علميا ــ حقا ـ إصدار ببليوجرافيا ينقصها الكثير الذى نعد باستكماله فى المستقبل ونعتذر عنه فى الحاضر ؟ وهل يحدث ذلك إلا فى بلادنا التى تعانى وطأة « فقر الفكر وفكر الفقر » ؟ إن الأمر ، هنا ، لا ينسرب من الكتاب (السفر) إلى الببليوجرافيا التى ينطوى عليها فحسب بل ينسرب فى حياتنا الثقافية كلها للأسف . وأظن أنه قد آن الأوان لمواجهة هذه الآفة العامة .

إن هذه الآفة هى التى دفعتنى إلى طرح الأسئلة التى طرحتها (والتى ظلت بلا إجابة) على ببليوجرافيا فريق السكوت ــ جونز فى الجامعة الأمريكية ، فما كنت أظن أن عدوى العجلة قد أصابت بدائها هذا الفريق المتميز . وأول سؤال عن علاقة الببليوجرافيا التى أعدها فريق السكوت ـ جونز فى الجامعة الامريكية (ونشر فى « هذا السفر القيم ») ببليوجرافيا كوبر شويك ، وعدم الإشارة ، لثانى مرة ، إلى جهد هذا المستشرق الهولندى . وقد نبهنى الدكتور السكوت ــ مشكورا ـ إلى أن كوبر شويك قد أفاد من المواد المتعلقة بيوسف إدريس فى المشروع الببليوجرافى الذى تقوم به الجامعة الامريكية بإشراف حمدى السكوت ، وم . جونز . وهذا كله صحيح ، ولا يجهله القارىء للصفحة الأولى من كتاب كوبر شويك الذى صدر عام ١٩٨١ ، ففى هذه الصفحة تنويه بما أفاده كوبر شويك من فريق السكوت ــ جونز ، وشكر للباحثة نبيلة الأسيوطى من هذا الفريق . ولكن ليس عن هذا نسأل . إن كوبر شويك يمضى بعد هذا الشكر قائلا فى الصفحة نفسها ما نصه :

« وقد اتجهت ــ بعد أن تسلحت بهذه المواد ــ لاختيار موضوعات الدراسة فى دار الكتب ، ومكتبة الجامعة الامريكية ، وأقسام الأرشيف فى صحف الأهرام والجمهورية والأخبار ومجلات روزاليوسف وصباح الخير والمجلات الأخرى . وقد أضفت هذه المواد إلى المعلومات التى استقيتها من مصادر أخرى ــ ملف يوسف إدريس فى جريدة الأهرام ــ ونتائج البحث المستقل ، وتم دمجها فى الجزء الببليوجرافى من هذا الكتاب » (ترجمة رفعت سلام التى اعتمدها الدكتور السكوت فى تعقيبه ــ نفس الصفحة) .

وتلك عبارات تحسب لكوبر شويك وتؤكد انتماءه لتقاليد البحث العلمى وقيمه التى نسعى إلى تأكيدها فى النفوس ، والتى لابد معها من ذكر كل من أفدنا منهم وكل من سبقنا فى العمل . ولم ينس كوبر شويك من ساعده من

العاملين فى فريق السكوت ــ جونز . وهذا موقف يدفع إلى تكرار السؤال : إذا كان كربر شويك قد نصَّ على ما أفاده من جهد فريق السكوت ــ جونز ، وأكمل هذا الجهد بما كان من نتيجته البيليوجرافيا القيمة التى نشرها عام ١٩٨١ ، فلماذا لم ينوه الدكتور السكوت بالجهد الخاص الذى انطوت عليه ببليوجرافيا كربر شويك التى صدرت قبل الصورة الأولى (الأقل اكتمالا) المنشورة فى « أدب ونقد » بست سنوات وقبل الصورة الثانية (الأقل نقصانا) المنشورة فى « السفر القيِّم »بعشر سنوات ؟ إن تنويه كربر شويك بما أفاده ، وذكره اسم أكثر المعاونين عونا له فى فريق السكوت ـ جونز ، أمر عادى فى تقاليد البحث العلمى ، ولكن عدم التنويه ببليوجرافيا كربر شويك ، وعدم ذكر أسماء المعاونين فى فريق السكوت ـ جونز ، يدخل فيما يبعث على السؤال الذى لا إجابة عنه ، سواء فى مقدمة البيليوجرافيا المنشورة فى « السفر القيم » أو التعقيب الذى نشره الدكتور السكوت فى العدد الماضى من « إبداع » .هذا السؤال نفسه يبعث على سؤال آخر يرتبط بالتدقيق فى المعلومات المصاحبة لمواد البيليوجرافيا .

ومن الحق أن نقول إن ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز تزيد على ببليوجرافيا كربر شويك بالكثير اللافت من المواد ، ولكن من الحق ــ ايضا ـ أن نقول إن ببليوجرافيا هذا الفريق تنقص فى بعض حقول المواد من ناحية ، وبعض الطرائق الإجرائية الخاصة بتقديم المواد من ناحية ثانية ، وفى هذا المجال ، فإننا نلاحظ قصورالجانب الخاص بمقالات يوسف إدريس فى ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز . ومن ناحية أخرى ، فإننا نلاحظ ان ببليوجرافيا كربر شويك تنص ، فى حالة القصص المنشورة فى الجرائد والمجلات ، على اسم القصة واسم المجلة أو الجريدة ، وتاريخ النشر ، والصفحات المطبوعة فيها ، والمغايرة بين عنوان القصة فى الدورية والمجموعة ، وغير ذلك من معلومات . ولكن ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز استبعدت أرقام الصفحات المطبوعة فيها القصة وأغفلت بعض التوضيحات المهمة المصاحبة للعنوان من مثل التغير فى عنوان القصة أو إعادة نشرها تحت عنوان آخر أو فى مجموعة مغايرة ، والمبرر فى ذلك كما ينص هامش الصفحة الأولى من البيليوجرافيا : « قصر الوقت المخصص للطبع » . وهذا مبرر يدفعنا إلى تكرار السؤال ؛ ولم العجلة أصلا ؟ ألم يكن الأجدى الصبر إلى أن تكتمل دقة العمل البيليوجرافى ؟

إن العجلة لم تؤد إلى غياب بعض التوضيحات المهمة ، وألوان من الخطأ والسهو يمكن استقصاؤها مستقبلا ، فى ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز فحسب ، بل أدت إلى وجود نقص جوهرى لا يمكن التقليل من خطره ، فالبيليوجرافيا بوضعها الحالى ناقصة فى مواضع ، وتنطوى على أخطاء فى أخرى ، وأشكال من السهو فى ثالثة ، وتلك صفات لا تجعل منها مرجعا يوثق به كل الثقة عند من يريد دراسة يوسف إدريس دراسة جادة فى المستقبل.ونحن نشكر للدكتور السكوت تنبيهه على بعض ذلك حين قال : « وللمرة الثانية لم نتمكن من مراجعة واستكمال المادة التى تجمعت لدينا على الوجه الذى نرجو » ، وحين أكد « أن البيليوجرافيا لا تضم من مقالات يوسف إدريس سوى ما نشر بعد ديسمبر سنة ١٩٨٧ » وحين أرجع ذلك إلى « قصر المدة المتاحة ، ولظروف شهر أغسطس » . ولكن تبقى الحقيقة التى لا يخفف من وقعها الاعتذار ، وهى أن نقصان البيليوجرافيا لا يجعل من وجودها مبررا لأن يتصف

الكتاب الذى يضمها بأنه « سيصبح من الآن ، ودون أدنى شك ، المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير » يوسف إدريس فالشك منسرب فى نسغ الاعتذار نفسه .

ولا أريد أن استقصى مظاهر النقصان فى هذه الببليوجرافيا،فكلى ثقة فى أن الدكتور السكوت سيعالج هذه المظاهر على خير وجه . ولكن لابد من القول إن الإشارة إلى ترجمة التحليل المضمونى فى كتاب كربر شويك فى عدد القصة الذى أصدرته « فصول » عام ١٩٨٢ (وليس ١٩٨٧ كما تنص الببليوجرافيا) هو النتيجة الحتمية للعجلة والتسرع فى الإعداد . ولا سبيل إلى الدفاع عن هذه النتيجة سوى أن نعى أن العجلة ـ فى العلم ـ من الشيطان ، سواء كنا فى شهر اغسطس أو شهر يناير . والطريف حقا أن الدكتور السكوت يبرر الخطأ الذى وقع (عندما وصفت الببليوجرافيا التى اشرف عليها التحليل المضمونى من كتاب كربر شويك بأنها « تلخيص مضمون كتاب كربر شويك عن إدريس») تبريرا مؤداه أن من يقوم بعمل ببليوجرافيا ليس مطالبا بقراءة كل ما يجمع ، وأن « المتصفح فى سرعة » خلط بين الترجمة والتلخيص لأن الترجمة اقتصرت على جوانب التحليل المضمونى وقامت بما يشبه « المونتاج » لكتاب كربر شويك . ولكن الدكتور السكوت ينسى أن الببلوجرافيا أخطأت ـ أولا ـ فى التأريخ للترجمة ، وأن الترجمة ـ ثانيا ـ تظل ترجمة بغض النظر عن الأقسام التى تترجمها من الكتاب . يضاف إلى ذلك أن « المتصفح فى سرعة » لا يمكن أن ينتج ببليوجرافيا دقيقة يمكن الثقة بها . صحيح أننا لا نطالب هذا « المتصفح » بقراءة كل ما يجمع عناوينه من أعمال . ولكن الأمانة العلمية تفرض عليه أن يعمل بما يستحق معه صفة « المتصفح فى بطء » وليس « المتصفح فى سرعة » . ولو فعل ذلك لتم تصويب التاريخ الخاطىء للترجمة أولا ، واكتشف ـ ثانيا ـ من تقديم المترجم للترجمة (مجرد التقديم) ما يؤكد له أنه إزاء ترجمة .

ولا أريد أن أتصيد سقطات هذا « المتصفح فى سرعة » الذى اعتمدت عليه ببليوجرافيا فريق السكوت ـ جونز ، ولكن يكفى أن أتوقف ـ للتدليل على خطل هذا النوع من التصفح وعدم أمانة نتائجه ـ عند عدد فصول نفسه عن « القصة القصيرة » الذى نشرت فيه ترجمة كربر شويك ، وهو العدد الذى نظر فيه « المتصفح فى سرعة » سامحه الله . إن هذا المتصفح المتعجل يشير إلى هذا العدد ، فى المادة التالية من الببليوجرافيا (ص ١٠٣٨) على النحو التالى :

> **كاترين كوبهام وفاتن إسماعيل مرسى (ترجمة) ـ عرض الدوريات الإنجليزية : المجتمع والجنس فى قاع المدينة ـ (ترجمة) لمقالة كاترين كوبهام والتى نشرت فى مجلة الادب العربى عن رواية إدريس قاع المدينة فصول ٧ ـ ٩ / ١٩٨٢ .**

ما الذى نفهمه من هذه المادة؟ نفهم إننا إزاء ترجمة (والكلمة تكررت مرتين وبين قوسين للتنبيه) لبحث كاترين كوبهام عن « الجنس والمجتمع فى رواية يوسف إدريس : « قاع المدينة » (هكذا فى أصل العنوان الإنجليزى للمقال) . ولكن واقع الأمر ، للأسف ، اننا لسنا إزاء ترجمة بل إزاء تلخيص لمقال كاترين كوبهام ، وهذا التلخيص يحتل عمودا واحدا فحسب فى عرض يتضمن ملخصات لخمس مقالات ، أعدته فاتن إسماعيل

مرسى فى القسم الخاص بعرض الدوريات الإنجليزية من العدد نفسه الذى نشرت فيه ترجمة كربر شويك . هل يرجع الخطأ هذه المرة إلى المترجم الذى اربك « المتصفح فى سرعة » أم إلى « لهوجة » المتصفح « فى سرعة » ؟ لقد أصبحت الترجمة تلخيصا فى حالة كربر شويك ، وأصبح التلخيص ترجمة فى حالة كاترين كوبهام ، وذلك فى مادتين متعاقبتين من مواد البيبليوجرافيا . فماذا عن الدقة ؟ وماذا عن بقية المواد ؟ إنها العجلة التى يمكن أن تنتهى إلى تضليل القارىء الذى يسعى إلى الإفادة من هذه البيبليوجرافيا التى لن يكون لها قيمة الا بتخليصها من مثالب العجلة التى لا يمكن الدفاع عنها إلا بتصويب أخطائها وليس تبريرها ، مهما كانت طرافة التبرير ، فالعلم لا يعرف « المتصفح فى سرعة » بل الذى يصبر صبرا جميلا ليحقق الدقة .

إن افتقار هذه الدقة ، فى حالات لافتة من البيبليوجرافيا ، يقدم فى ذاته دليلا على أننا ينبغى أن نتخلى عن التعجل فى حياتنا الثقافية وأنشطتنا العلمية بوجه عام ، وضرورة تنقية هذه البيبليوجرافيا من ثمار « التسرع » الخطرة ، وأهمية أن نقاوم الدوافع الانفعالية ــ مهما كان نبلها ــ التى تدفعنا إلى المبادرة بإصدار أعمال نعتذر عنها ، فالنتيجة يمكن أن تكون تضليل الباحثين وليس إفادتهم . وأضرب لذلك مثلا واحدا فحسب ، فهو يغنى عن غيره . هب أن باحثا فى المستقبل اراد ان يتتبع أصداء مسرحية « البهلوان » ليوسف إدريس . سيتوقف عند الإشارة إلى مقال ناقد واعد هو حازم شحاته فى هذه البيبليوجرافيا على النحو التالى :

حازم شحاتة : علامة القناع ومستويات الدلالة ـ الإذاعة والتليفزيون ـ ٦ / ٨ / ١٩٨٨ .

ويبحث عنه فى مجلة الإذاعة والتليفزيون . ولكنه لن يجده فيها . ولن يجده فى هذا التاريخ فى أى مصدر آخر ، فالمقال منشور فى عدد واحد مزدوج من مجلة المسرح ، صدر بمناسبة مهرجان القاهرة الدولى الأول للمسرح التجريبى ، وهو العدد السابع والثامن معا ، أى عددى يوليو ـ ديسمبر ١٩٨٨ وليس السادس من أغسطس . ماذا يمكن أن يقول هذا الباحث عن هذه البيبليوجرافيا سوى : تعست العجلة !

ولأنى أرجو لهذه البيبليوجرافيا أن تكتمل فائدتها وتصبح مرجعا يوثق به ، ونرجو المشرفين عليها أن لا يستجيبوا إلى أى دوافع انفعالية أو تكريم انفعالى ، يدفع فريقها إلى التعجل أو « التصفح السريع » ، فإنى أطرح مجموعة من الملاحظات الإضافية قد تفيد فى إكمال هذه البيبليوجرافيا . وأولى هذه الملاحظات ترتبط بالتنوية بالجهود السابقة . وإذا كنت قد ركزت على كربر شويك فإنى أضيف إلى منطقة التنويه بالذكر ـ على الأقل ـ سيد النساج . والحق أن البيبليوجرافيا قد ذكرت كتابين لسيد النساج عن « اتجاهات القصة القصيرة » و« بانوراما الرواية العربية الحديثة » . لكن الدقة تكتمل بعدم السهو عن كتابه « دليل القصة القصيرة المصرية ـ صحف ومجموعات ١٩١٠ ــ ١٩٦١) وهو أول عمل بيبليوجرافى عن القصة القصيرة المصرية (هل أقول العربية ؟) صدر عام ١٩٧٢ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقد بذل فيه صاحبه جهدا يستحق التنويه بالذكر على الأقل ، خصوصا عندما نصدر أول بيبليوجرافيا عن كاتب يرتبط إبداعه بالقصة القصيرة .

وتتصل ثانية هذه الملاحظات بأن كل المقالات الموضوعة تحت عنوان « شهادات » (ص ١٠٤٢) ليست من باب الشهادات وإنما هى مجموعة من المقالات والدراسات عن كتابات يوسف إدريس .

وترتبط ثالثة هذه الملاحظات بمقالات يوسف إدريس ، وقد اقتصرت البيليوجرافيا على مقالات « الأهرام » فى الفترة من ١٢ / ١ / ١٩٨٧ فحسب . وفى هذا المجال لا يكفى استكمال المقالات بما نشر قبل ذلك منذ ١٩٥٤ (على ما اذكر) إلى اواخر ١٩٨٦ فى الجرائد والمجلات المصرية مثل المصرى والجمهورية والشعب والأهرام وروزاليوسف وصباح الخير والكاتب والكواكب والإذاعة وآخر ساعة وحواء وغيرها ، فلابد من الاهتمام بالجرائد والمجلات العربية (مثل الآداب وغيرها) بعامة ، والنفطية بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بخاصة ، فقد اضطر يوسف إدريس إلى الكتابة فى صحف الكويت وغيرها من الاقطار التى كان ينتقل بين جرائدها ومجلاتها نتيجة تقلبات الوضع السياسى . ويكفى التذكير بمقالاته عن حرب اكتوبر التى جرَّت عليه غير قليل من المشكلات .

وإذ يقود استيعاب دلالة الملاحظة السابقة إلى المزيد من التدقيق فى طبعات أعمال يوسف إدريس ، وأماكن طبعها ودور نشرها ، فإنه يقود إلى ضرورة الاهتمام بالمجموعات القصصية التى ضمت قصصا له ، من مثل كتاب « ألوان من القصة القصيرة » الذى قدم له طه حسين واختتمه محمود أمين العالم بدراسة للقصص ، وكتاب « قصص واقعية من العالم العربى » وقد قدّم له محمود أمين العالم وغائب طعمة فرمان ، وقد صدر الكتابان عام ١٩٥٦ عن دار النديم ، وكلاهما مجرد مثل يغنى عن غيره . يضاف إلى ذلك ، على سبيل المجاورة فحسب ، الأعمال المترجمة ليوسف إدريس والمجموعات التى تضمنت أعمالا من إبداعه .

وترتبط الملاحظة الأخيرة بما ينبغى استكماله واستدراكه من الكتب التى تتعرض ليوسف إدريس ، والتى لم تشر إليها البيليوجرافيا ، وأشير - بدورى - إلى بعضها على سبيل التمثيل الذى يحتمله حجم التعقيب لا الحصر :

- الفريد فرج ، دليل المتفرج الذكى إلى المسرح ، القاهرة فبراير ١٩٦٦ (مقالة عن الفرافير بين المصرية والإنسانية) .
- خالدة سعيد ، حركية الإبداع : دراسة فى الأدب العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٩ (قسم عن لغة الآى آى) .
- على الراعى ، الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ، القاهرة نوفمبر ١٩٦٨ (والكتاب استجابة إلى ماأثارته دعوة يوسف إدريس بعنوان « نحو مسرح مصرى » من أصداء) .
  المسرح فى الوطن العربى ، الكويت ١٩٨٠ (وقفة عند ما أثارته الفرافير وتحليل لها) .
- عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ، الدار البيضاء ١٩٨٥ (يتضمن استجابة مغايرة إلى دعوة يوسف إدريس) .
- السعيد الورقى ، تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر ، الأسكندرية ١٩٩٠ (اقسام عن « ملك القطن » و« الدعوة إلى مسرح الاحتفال والمشاركة » و« المهزلة الأرضية ») .

ولا أريد أن أستطرد فى مزيد من الاستدراكات ، فحسب القارىء تلك الإمثلة التى تؤكد ماأردت

وقد أثار هذه القضية معرض أقيم فى صيف ١٩٩٠ فى ثلاثة متاحف بمدينة نيويورك فى آن واحد تحت اسم « معرض العقد : أُطُر الهوّية فى الثمانينيات » . وكان ، قبل ذلك بعام ، قد أقيم فى باريس معرض دولى باسم « سحرة الأرض » . وقد سعى القائمون على المعرضين أن يُنصفوا الفنانين خارج الاتجاه السائد الغربى . وفى مقالات كتالوج « معرض العقد » ، عوملت كلمة الجودة ككلمة مفزعة وشعارية تربط معاً الشكل أو الجماليات الأوروبية وحكم الرجل الأبيض عاشق المغاير .

وفى مقال عن « سحرة الأرض » ، كتب الناقد بنجامين بوشلوه ، فى مجلة « آرت إن أميركا » ، يقول « أن الأداة الرئيسية التى استخدمتها ثقافة الذكر الأبيض الغربية ، بصورة تقليدية ، لاستبعاد أو تهميش جميع الممارسات الثقافية الأخرى هى المفهوم التجريدى (للجودة) » .

كما أثيرت فى السنوات القليلة الأخيرة قضية الجودة فى حملات الجدل حول سياسات وكالة « المنحة القومية للفنون » . ولاتزال تتضارب الآراء فى تعريفها ، فهى بالنسبة للبعض ، مثل العلم الأمريكى ، رمز لكل ما هو نبيل وباقٍ فى الفنّ الغربى والثقافة الغربية . وهى لآخرين تمثّل القمع الفنّى والثقافى . وفى بعض الأحيان تتبع الخلافات اتجاهات سياسية صارمة . فاليمينيون ، عادة ، يحتضنون الكلمة . وأولئك الذين ينتمون إلى اليسار ، الأمريكى طبعاً ، يندّدون بها . فمن هم أولئك الذين يستخدمون الكلمة والذين لا يستخدمونها ؟

يقول مايكل برنسون أن مديرى المتاحف والنقاد وتجار الفنّ والفنانين ، الذين كانوا على نحو ما من أتباع جرينبرج ، لعبوا دوراً أساسياً فى المحافظة على اتقاد شعلة الكلمة . وكذلك المتاحف التى تتعامل مع الفن الأقدم ، حيث توجد خطوط توجيهية لتحديد الجودة . وجميع هؤلاء يؤمنون بأن تقليد الفنّ الغربى العظيم يعتمد على فكرة الشكل — وعلى أفكار التوازن والتماسك والنظام والجمال التى يرتبط بها الشكل . وهم يخشون ، إذا تمّ التخلّى عن كلمة الجودة ، أن تصبح جميع الأحكام نسبية وتعمّ الفوضى . كما يعتقدون أنّ زيادة الضغط على الجاليريهات والمتاحف لاختيار الفنانين ، لا على أساس الجودة ، ولكن على أساس اللون والجنس ، لن تؤدى إلى عدالة اجتماعية . بل إلى فن من الدرجة الثانية والثالثة .

ولا يقلّ ردّ الفعل المناهض الكلمة الجودة قوة « فاليسار السياسى » يميل إلى رفض الكلمة وينظر إلى الجودة على أساس أنها فكرة أوروبية تنكر صلاحية الفنانين الذين يعتبرون المضمون ، وليس الشكل ، القضية الأساسية . وفى تقديمها لكتالوج « معرض العقد » ، تربط نيلدا بيراسا ، مديرة متحف الفن الهسبانى المعاصر ، أحد المؤسسات المنظمة للمعرض ، تربط الشواغل الشكلانية « بالتقليد الأوروبى الكلاسيكى » وتعلن أن الثمانينيات كانت معنية بقضايا المضمون وليس الشكل .

ويرى الناقد أن الذين يرفضون الكلمة لا يعتبرونها رمزاً لمعايير ، بل ينظرون إليها كرمز للاستبعاد . والجودة بالنسبة لهم ، نسبية ، وأن المقارنات الفنية التى أجريت باسمها ـ الحقت ، فيما عدا بعض الاستثناءات الهامة ـ ضرراً بالفنانين الذين لا ينتمون إلى الذكر الأبيض عاشق المغاير .

ولتفسير تحديد الذكورة وعشق المغاير ، يلاحظ الناقد أن المؤسسات المعنية بالفن المعاصر التجريبى ،مثل متحف نيويورك للفنّ المعاصر ومتحف الفن الهسبانى المعاصر ، ومتحف

الاستوديو فى هارلم ، وهى مؤسسات نيويورك الثلاث التى نظمت « معرض العقد » حول قضايا المضمون الثقيلة ، مثل الجنس ومرض الإيدز والتشرّد والبيئة ، لا تكنّ مثقال ذرة من التعاطف مع كلمة الجودة .

وفى مقال بكتالوج المعرض ، تكتب لورى ستوكس سيمز ، أمينة مساعدة لفنّ القرن العشرين بمتحف متروبوليتان ، عن الكفاح الطويل « للنساء وعشّاق المثْل والأمريكيين « بين قوسين » المنحدرين من أصول أفريقية ولاتينية وآسيوية وهندية امريكية » ، لكى تعترف بقيمهم الثقافية مؤسسة تدعم الثقافة الغربية باعتبارها « المعيار الوحيد الذى يحكم به على مؤهلات مثل « الجودة » و« الجمال » ، بل و« الحق » أيضا .

ولا يقتصر النزاع حول الجودة على الولايات المتحدة . فقد كتب جان — هوبير مارتان ، مدير مركز بومبيدو ، فى مجلة Art in America ، عن معرض « سحرة الأرض » ، يقول « لقد مُحى مصطلح الجودة ، من قاموسى ، حيث أنه لا يوجد ببساطة أى نظام مُقنِع لوضع معيار للجودة . ونحن نعرف معرفة جيدة أن ما يهم النقاد ليس هو مضمون اللوحة ولكنه الخصائص الشكلانية والتشكيلية .

وكان هذا المعتقد جوهرياً للناقد جرينبرج ، الذى بنى على فكرة الشكل الهام ولكنه ضيّق مفهوم الجودة بدرجة غير مسبوقة . وقد ربط الجودة فى الفن المعاصر بالفنّ التجريدى ، وهو يعتقد أن المضمون الأساسى لفن ينبغى أن يكون فنّا .

وكان لا مفرّ من ردّ فعل . وفى الستينيات ، بدأ آندى وورهول وفنانو « البوب » الآخرون يبدعون فناً من الحياة اليومية كانت أفكار الشكل الموجودة بالنسبة له لا معنى لها . وتزايد عدد الفنانين الذين بدأوا يرفضون الربط بين الجودة والشكل ويصنعون فناً يتطلّب أن يُفهم من حيث المضمون الشخصى والثقافى والسياسى .

والفنّ الذى أثار عاصفة من الجدل حول الجودة فى عام ١٩٩٠ ، الذى نشرت فيه دراسة مايكل برنسون يتسمّ بعلاقة متوترة وغير مستقرة بين المضمون والشكل ، فمن المستحيل ، كما يقول ، تجاهل أو إبطال مفعول المضمون فى فوتوغرافيات روبرت مابلثورب التى تصور أفعالاً جنسية متطرفة وصورة آندريس سيرانو الفوتوغرافية التى تصوّر مشهد الصلب غاطساً فى وعاء ملىء بالبول . ويصوّر هذان العملان ، اللذان يفتقران إلى وجود إحساس سائد بالنظام والهارمونى ، مثل « معرض العقد » أميركا يبدو فيها كلُّ شىءٍ ممزّقاً ، ولا يكاد الهارمونى حتى يبدو حلماً .

وبعد حوالى عام ونصف ، منذ نشر دراسة مايكل برنسون ، وجدت نفسى مدفوعاً إلى التفكير من جديد فى قضية « الجودة » غير المحسومة ، ناهيك عمّا فى ربطها بما يُسمّى « بالذكر الأبيض الميّال إلى عشق المغاير » من تعسّف ومغالطة ، ولا أقول ذلك دفاعاً عن الرجل الأبيض ، ولكنى أعتقد أن هذا التعريف ، بهذه الصورة من التحديد ، متأثر إلى حدّ كبير بعقدة ذنب يشعر بها المثقف الأمريكى المعاصر تجاه ضحايا الإيدز الذين يستغلهم دعاة عشق المماثل لإسباغ الشرعية على ميولهم الجنسية وقبول المجتمع لها . وأعتقد أن النحت اليونانى نفسه لا يعرف هذه التفرقة .

أما الادّعاء بأن الجودة هى فى الأصل فكرة غربية فهو ادّعاء باطل . لأنه لا يمكن أن يكون هناك تعريف واحد لها ، وهى كمفهوم نسبى تختلف من ثقافة إلى أخرى ، بقدر

اختلاف الثقافات . فالجودة تتحقق فى كل من الفن المصرى والآشورى واليونانى والرومانى الخ ، ولكن معاييرها تختلف فى كل من هذه الفنون تبعاً للظروف الاجتماعية والفكرية . والسياسية وحتى البيئية التى قامت على أساسها تلك الحضارات .

ومع ذلك ، لا بدّ من الاعتراف بأن هذه القضية لم تحسم بعد . ومن ثمّ ، من المستحيل بداهة محاولة ، مجرد محاولة حسمها على وجه أو آخر فى هذا المقال ، خاصة وأنّ ذلك لم يكن هدفى الأصلى منذ البداية ، قد يذكر القارىء أنّى أشرت، فى هذا المكان من قبل بصورة عابرة إلى بعض فنانى نيويورك الشبان الذين لفتوا الأنظار فى الثمانينيات إلى أحد أحياء قاع مدينة نيويورك المنسية « الإيست ڤيليدج » . وكان ظهورهم المصحوب بصخب الإعلام بمثابة إحياء لعهد الحىّ « الذهبى » ، الذى ارتبط بشعراء وفنانى « البتنيك » فى الستينيات . وكان من بين هؤلاء الفنانين جيف كونز Jeff Koons الذى عُرف بأسلوبه الانتحالى ، حيث بدأ نشاطه الفنّى بنقل صور إعلانات السجائر بطرق الطباعة الآلية التقليدية « الفوتوليتوجراف » ، على قماش مشدود ، وبخامة الزيت ، فى مساحات كبيرة ، وانتقل من لوحة الإعلان إلى التقاط التماثيل المصنوعة من الخزف والبورسلين التى تباع عادة فى المحال الشعبية التى تجتذب الطبقات غير المثقفة والتى تفتقر إلى الحسّ الجمالى وتميل بطبعها إلى الأشياء التقليدية المبتذلة ، ويرسلها إلى مسبك ليُصبّ منها مستنسخات مكبّـرة ، أو بنفس الحجم من « الإستينليس ستيل » ، أو الصلب غير القابل للصدأ .

لقد اهتدى هذا الفنان منذ البداية ، فيما يبدو، إلى قاعدته الذهبية الخاصة التى حققت له النجاح المادى ، والفنى ، إذا سلّمنا على نحو مطلق ، بأن كتابات النقاد المعروفين . وحتى إقبال المتاحف الأمريكية والأوروبية على عرض أعمال فنان معيّن ، وتهافت أصحاب المجموعات المرموقين على اقتناء هذه الأعمال ، دليل كافٍ على أهمية وجدية هذا الفنان ، وإن كان تأويل ذلك على نحـو مخالف ، لا يمكن قبـولـه بسهولة . فقد تعلّمنا ، للأسف كيف نحكم على عمل فنى من النقاد والمفكـرين الذين أفـرزوا هؤلاء الكتاب ، كما أننا لولا المتاحف الغربية لما عرفنا كيف نحافظ على تراثنا القومى . ولكن ، كما تقضى سنة الحياة ، لابدّ لطالب العلم ، ذات يوم ، أن يشبّ عن الطوق ويختلف مع معلمه ، وقد يبلغ هذا الخلاف من التعقيد حدّ الافتراق .

وبالفعل ، ومع حرصى الشديد على متابعة معظم ، إن لم يكن كلّ ، إذا كان ذلك ممكناً ، ما يكتب عن الفنّ الحديث والمعاصر ، لم أعد أقبل أحكام وتأويلات وتفسيرات النقاد والمؤرخين الفنيين ، وبصفة خاصة مايتعلق منها بأعمال فنانين أتابعهم على مدى سنوات طويلة عن كثب ، على علّاتها . وهل يقبل ناقد يحترم عقله أن يردّد أو يحاول الاقتناع بآراء لا تستند إلى أساس من المنطق؛ خاصة وأن أصحاب تلك الآراء أنفسهم لايترددون فى مناقضتها ، لا نتيجة تحوّل ثورى فى العمل موضوع النقد ، ولكن لأن العمل الذى أوّلوه فى البداية بما ليس فيه ، وخلعوا عليه من القيم التشكيلية والفلسفية الملفقة ما أدخل فى روع الناس ، ولايستثنى منهم الناشرون وأصحـاب الجاليـريهـات وأمنـاء المتاحف أنهم أمام فنان جاد وثورى.

ونعود إلى جيف كونز ، الذى يقولها صراحة أن مايكل جاكسون ، مغنى البوب الذى يتمتع بلقب النجم الأعظم ، هو مثله الأعلى .

فقد طوّر أسلوب إنتاجه خلال السنوات القليلة الأخيرة ليتفق مع أساليب الإنتاج الصناعى التقليدية . فاللوحات هى فى النهاية ثمرة جهود كوكبة من المصوّرين الفوتوغرافيين والفنيين المتخصصين فى فصل الألوان ومعامل التحميض والتكبير وطباعة الفوتوليتوجراف .

وتختتم روبرتا سميث مقالها بقولها وإذا كان كونز فناناً شاباً وعلى نحو ما حدثاً ، فهو ، على أية حال ، ذكىّ ومبتكر أيضاً ، وهو يملك القدرة على تصفيف أشيائه بطريقة تنمّ عن كونه فناناً حقيقياً . ثم تقول وبالرغم أنه من الصعب معرفة كيف سيتطور مزيجة المؤلف من الفانتازيا المراهقة والطموح العملاق ، فهذا المعرض يساعد على تحديد بعض أعمق التوكّدات فى داخل عالم الفن المعاصر ، وهذا شىء فى حدّ ذاته .

أما الردّ على التساؤل المطروح ، فيتكفّل به الفنان نفسه . فمنذ عام تقريباً . التقى كونز بممثلة تخصصت فى العمل بالأفلام البورنوجرافية ، وهى تحتلّ الآن مقعداً بالبرلمان الإيطالى ، ليونا ستالر ، التى تشتهر باسم شيشيولينا . وكان ثمرة هذا اللقاء لوحات وتماثيل نفذّها حرفيون آخرون نقلاً عن صور فوتوغرافية تصوّر الفنان مع صديقته نجمة الأفلام الجنسية فى أوضاع فاضحة أثارت ضجة إعلامية عندما عرضت فى بينالى فينسيا الأخير .

ويبدو أن جيف كونز انتشى بهذه الفضيحة الفنية الجديدة فعقد العزم على استثمارها حتى النخاع . وكانت النتيجة تلك اللوحات والتماثيل التى يعرضها حالياً فى جاليرى (سونا بند) فى نيويورك ، ويعرض نسخاً منها فى ألمانيا فى نفس الوقت .

وجاءت أعمال الفنان الأخيرة بمثابة صدمة ، إن لم تكن صفعة ، لجميع النقاد الأمريكيين والغربيين الذين كانوا إلى عهد قريب، يعاملون أعماله بجدّيه ويحاولون أن يؤولوها تأويلاً متعسفاً وملفقاً . وتنتمى هذه الأعمال إذا أردنا تصنيفها — إلى عالم البورنوجرافيا البذيئة Nard core pornography ، الذى يقتصر على الأفلام والمجلات الجنسية التى يتداولها الناس فى سرّية . ولكن الشىء الذى يثير الذهول حقيقة أن تعرض هذه الأعمال فى قاعة هامة معروفة بتبنّى فنانى الافان جارد . والأدهى من كلّ ذلك أن جيف كونز كان يستطيع ، اعتماداً على رصيده من اهتمام النقاد وأصحاب المقتنيات الفنيّة بكل سخافاته ، أن يحقق نهمه إلى مزيد من الأضواء والمال بدون أن يضطر إلى مضاجعة زوجته أمام الملا وعرض عضويهما التناسليين للفرجة .

ويؤكد كيملمان أن أعمال كونز المصطنعة والرخيصة فيما تصوره من أجواء وعواطف ، لا تختلف أساساً عما يمكن أن يشاهده المرء فى مجلة Hustler (مجلة بورنوجرافية) مترجماً إلى حجم شاشة السينما . ثم يقول أن أعمال الفنان تواصل الاحتفال بالخواء ، والتجرّد من أىّ معنى ولا واقعية الحياة المعاصرة الديزنية ، وهى الآن تمتد إلى مجال الجنس . ولكن يبدو أن الخواء الذى يكشف عنه الفنان هـو خواؤه أساساً .

هذا هو جيف كونز الذى يبيع النسخة من أحد تماثيله بحوالى نصف مليون دولار ، وهو الفنان نفسه الذى ربط النقد بين أعماله وأعمال ليوناردو دافنشى ومارسيل دوشامب .

فهل يستطيع المرء بعد كلّ شىء أن يحدّد بصورة مطلقة معنى الجودة أو الخاصية الواهبة للحياة أو القيمة الجمالية فى عمل فنى ؟

وائـــل غـــالى

سارتر وميراث ماركس

اذاعت قنوات التليفزيون الفرنسى والراديو، عدة حلقات طويلة حول الفيلسوف والكاتب القصصى والمسرحى والناقد جان بول سارتر (١٩٠٥ ــ ١٩٨٠) وحاول كم هائل من الإصدارات الضخمة زرع فكرة محددة فى أذهان عامة الناس وخاصتهم، الا وهى أنه قد سبق زمانه وبشر سلفاً بالانهيارات والزلازل التى نشاهدها يومياً على شاشات التليفزيون ونعجز عن فهم أصولها وكافة فروعها، باستثناء أن منشأ الكارثة هو ضياع الماركسية والشيوعية والاشتراكية، وسائر الأفكار التقدمية.

بيد اننا لن نقف هنا فى حدود عرض جديد للمبادىء المعروفة التى اتى بها سارتر إلى أنصار المذهب الوجودى والمنهج الفينومينولوجى والبحث الانطولوجى ولن نقف على علاقة الوجود بالماهية التى أقامها سارتر، بل سنحاول البرهان على زيف الحملة الراهنة فى فرنسا حول الزعم بأنه سبق له أن بشر بالزوال الحتمى النهائى للفلسفة الماركسية. وإقامة الدليل العكسى على اقتران الوجودية بالماركسية اقتراناً جوهريا فى نظر سارتر إلى درجة اعتباره الوجودية جزءاً لا يتجزأ من الفلسفة الماركسية. وكيف يزول الكل دون أن يزول الجزء؟ وكيف يقول الفيلسوف الوجودى بالبقاء الحتمى للماركسية دون أن ينفى وجوديته؟ وكيف يوفق بين الهوية الماركسية وبين قوله فى نقد العقل الجدلى عام ١٩٦٠ بأن «الأساس الوحيد للجدل التاريخى إنما هو التركيب الجدلى للفعل الفردى» («نقد العقل الجدلى» ط ١ ص ٢٨٠، باريس، دار جاليمار)؟ هل لهذه الأسئلة جواب أم نسلم بعبارة رواية الغثيان «كل موجود يولد بلا سبب ويستطيل به العمر عن ضعف منه، ويموت بمحض المصادفة»؟

ولد «جان بول سارتر» لأسرة ثرية، وكانت تنشئته الأولى فى مدرسة هنرى الرابع الباريسية الرفيعة التى علم فيها «برجسون»

و« الآن » ، دخلها فى العاشرة من عمره ، وتعرف فيها بزميله بول بيزان الذى سيصبح فيما بعد أحد أكبر المفكرين الماركسيين . ومكث فيها حتى دخل سنة ١٩٢٤ مدرسة المعلمين العليا . ويذكر « سارتر » فى « أسئلة فى المنهج » عنوان مقدمة « نقد العقل الجدلى » ، أنه لم يقرأ كلمة فى الماركسية خلال سنوات التكوين الفلسفى وغير الفلسفى من المدرسة إلى البيت إلى الأجريجاسيون ، التى رسب فيها فى المرة الأولى سنة ١٩٢٨ بسبب تحرره من القيود الرسمية فى التفكير . والواقع إن « سارتر » قد قرأ الماركسية بعد أن أتم مذهبه فى الحياة والفكر ، فعندما كان طالباً فى جامعة السوربون ومدرسة المعلمين العليا خلال عقد العشرينيات من هذا القرن . لم يتعرف مرة واحدة ـ حسب قوله ـ ولو على نحو ما بشىء من أوليات النظريات الماركسية ، بالإضافة إلى التحريم شبه التام لأفكار الفيلسوف الألمانى الجبار « هيجل » ومفاهيمه الجدلية ، وربما كان الحد الأقصى للتفكير حول الماركسية والحذر يتحدد فى أسوار الآراء المسبقة والأحكام القبلية السابقة على الفحص والتعقيل والنقد فضلاً عن خلو الساحة الفلسفية الماركسية فى ذلك الوقت من مُعلم ومن موجه ، وعن غياب كامل لفكرة « **أدوات التحليل** » الضرورية فى عملية التفكير المنهجى المنظم الرصين . فإلى جانب عزلة « سارتر » وجيله والجيل السابق واللاحق عليه عن الماركسية من الناحيتين الاجتماعية والفكرية ، كانت الماركسية نفسها بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى عام ١٩٥٦ تعيش مرحلة الانتقال من عصر الطفولة التى سن الرشد والعقل والحرية .

مهما يكن من أمر بخصوص الماركسية نفسها ، فقد ذكر « سارتر » فى (**أسئلة فى المنهج**) **شيئا من ذلك الجو الثقافى التقليدى العام المحيط به ، وعلى وجه الدقة سيطرة النزعة الإنسانية البرجوازية الأوروبية الحديثة المجردة التى دعا إليها فى النصف الأول من القرن العشرين فى فرنسا « ليون برونشفيج »** (١٨٦٩ ـ ١٩٤٤) الذى تسلم مقاليد الحكم الفلسفى بعد انزواء « هنرى برجسون » ووفاته (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) ، حيث سعى فى ذلك الوقت إلى نشر وترويج نزعة عقلية ميتافيزيقية تتجاوز نزعات « هيجل » و« لاشلييه » بواسطة قراءة « كنط » على ضوء « سبينوزا » و« نيتشه » ،وكتب يقول فى مناسبة الذكرى المئوية الثانية لمولد « كنط » ضمن دراسته : « **الفكرة النقدية ومذهب كنط** » عام ١٩٢٤ ، إنه قد تجمعت فى كنط وتركزت وتوافقت ، بفضل العلاقة الأصيلة التى وضعها بين الحق وبين الإيمان ، الاتجاهات العظمى التى ألهمت سعى الفلاسفة وتنازعت موافقتهم منذ يقظة العقد اليونانى .

بيد أن نزعة « برونشفيج » العقلية النقدية تستوحى مصدرها المعرفى كذلك من فلسفة « بسكال » و« سبينوزا » ، بل ويعد من خير المتخصصين فى مذاهبهما

لكن التاريخ الذى كان « برونشفيج » يتحدث عنه ، كان مغايراً تماماً لذلك التاريخ الذى كان يعذب « سارتر » **ويثير عنده الغثيان المعجون بالآم الملموس ومواجع الواقع . ولم يشترك « جان بول سارتر »** مع كافة المثقفين الفرنسيين فى صنع نعش « ماركس » على نحو ما نجد فى (**الكلمات**

والاشياء) لـ (ميشيل فوكو) وفى كتاب « الانثروبولوجيا البنيوية » لـ (كلوديليفى=شتراوس) وغيرها من المؤلفات البنيوية ، لانه وإن لم يقرأ الماركسية فقد شاهدها على أرض الواقع ، عبر كثافة العمال والجماهير – حسب تعبيره – وتكتلهم الضخم اللا واعى وراء الماركسية ، وهو التكتل الذى اعتبره فى ذلك الحين تجسيداً واقعياً لفكرة مثالية وليس فى حد ذاته معنى يستمد جوهره الحياتى الملموس من العناصر اليومية مثل كل شىء . وفى افضل الفروض كان الطابع الاستغلالى يبدو فى أذهان البرجوازية الصغيرة المثقفة وكأنه البرهان العملى على أن الصراع البشرى لم يجد بعد طريقه إلى الزوال وعلى أن العالم يجرى مجرى ماركسى دون أن يكون الفكر العالمى نفسه تحت سيطرة القواعد الماركسية ، كما تبدى ذلك فى ازدهار المقاومة الفرنسية ضد النازى ، واشتعال حربين عالميتين ، وقيام أول ثورة اشتراكية فى تاريخ الجنس البشرى .

وبالرغم من أن « سارتر » عايش الماركسية ولم يكتف بمجرد قوالبها الفلسفية ، فهو قد سلم بالفعل بجملة من المبادىء العامة المرتبطة بالماركسية تتلخص فى التحام النظرية بالظرف التاريجى الاجتماعى وارتباط السيطرة الفكرية بالسيطرة الاقتصادية – الطبيعية واتصال الممارسة وحركتها وأزماتها بجوهر الفلسفة ، وصياغة الفلسفة بوعى الطبقة الصاعدة بذاتها ، وبناء النظرية لأسس إعادة إنتاج يقين الطبقة الصاعدة . فمن الصعب فى نظره أن نفصل بين « الأنا الديكارتية » ، وبين صعود طبقة النبلاء والبرجوازية التجارية من جهة ، وبين « الإنسان الشامل » عند « كنط » وصعود شريحة العلماء والمهندسين بعد ذلك بقرن ونصف القرن ضمن حركة التصنيع ، من جهة أخرى .

هذه جملة من المبادىء الأساسية فى الماركسية ، فهل كان « سارتر » ماركسيا ؟ ويجيب سارتر فى (اسئلة فى المنهج) ، إنه لم يكن ولن يكون ماركسيا ، لكن فلسفة الوجودية تتضمنها الماركسية ، وهى قسم أو فرع من جسم النظرية الماركسية . كما أن « سارتر » له مفهوم خاص فى الخلق الفلسفى والإبداع النظرى بشكل عام ، فهو يرى أن عملية الخلق الفلسفى كالأرض السخية تمد كافة المجالات المعرفية والفنية بالدفعة اللازمة للسير إلى الأمام . وكان « ديكارت » (١٥٩٦ – ١٦٥٠) صاحب الدفعة الإبداعية الأولى فى العصر الحديث ، أما صاحب الدفعة الثالثة والأخيرة بعد « هيجل » فهو « كارل ماركس » (١٨١٨ – ١٨٨٣) خالق آفاق المعرفة حسب تصور « سارتر » منذ القرن الماضى وحتى اليوم .

وجوهر الدفعة الإبداعية هو عجزنا عن تجاوزها طالما ظلت قائمة وراسخة بكامل عناصر الحظة التاريخية التى ولدتها . وبما أن قوانين الاستغلال مازالت تضغط حرية الواقع ، فمن الصعب الإعلان عن سقوط الماركسية .

هكذا وقف « سارتر » عام ١٩٦٠ من الفلسفة الماركسية . وهكذا وقف من قضية الإبداع الفلسفى ومن قضية السقوط والانهيار الفكرى وارتباطها بالواقع التاريخى . وذلك دون أن يتخلّى فى أى لحظة عن جوهر فلسفته والتى تعبر عنها خير تعبير رواية (الغثيان) التى تقاطعت مع أبحاثة الفلسفية الدائرة حول فلسفة الظاهريات كما صاغها حينئذ « إدموند هوسرل » (١٨٥٩ – ١٩٣٨) .

بيت (رامبو) .. فى منتهى اليمن

الطريق إلى (عدن) يبدأ من (باريس) ، هكذا كان الأمر فى رحلات الشاعر الفرنسى الشهير « جـان نيكولاس آرثـر رامبو J. N. A. Rimbaud » (١٨٥٤ — ١٨٩١) ، الـذى عشنا الاحتفـال بذكراه المئوية الأولى منذ شهرين ، وكذلك كان الأمر أيضا فى رحلة القافلة الشعرية الفرنسية العربية التى أحيت ذلك الاحتفال . إنها السنة التى استتنها المسافر الأكبر « رامبو » من أجل اكتشاف الناس



فى الإســـــكندرية

كان علينا أن نذهب يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٩١ ، إلى الإسكندرية ، لنلتقى بالقافلة الفرنسية العربية التى انتقلت على آثار « رامبو » من

والأفكار والأشياء فى ذلك الجانب الآخر الغامض ، الكميل.

صنعنا قافلة صغيرة نحن أيضا : أحمد عبد المعطى حجازى ، سهير عبد الفتاح ، محمد سليمان ، حلمى سالم ، عبد المنعم رمضان وأنا ، وفى الإسكندرية كبرت القافلة بشعراء الإسكندرية : عبد العظيم ناجى ، مهاب نصر ، ناصر فرغلى وزملائهم .

لم تكن الفرصة متاحة للتعارف

الشخصى والشعرى بين أفراد القافلتين ، فالفرنسيون مشغولون بالتعرف على المدينة الساحرة فى ذلك الوقت من اكتوبر ، وبزيارة مرابع الشعراء فيها ، خاصة الشاعر « كافافيس » ، أما نحن ، فكنا مشغولين بأشياء شتى تمثلها الإسكندرية لكل منا ، فتفرقنا ، ولم نجتمع إلا فى الأمسية التى أقيمت فى اليوم التالى بقصر ثقافة الشاطبى . كانت الأمسية التى ادارها أحمد عبد المعطى حجازى حافلة ، فقد سمعنا اشعار رامبو التى ترجمها كاظم جهاد ، وسمعنا الشعراء الفرنسيين ، ومع أن أفراد قافلتنا جميعا - باستثناء حجازى - لا يعرفون الفرنسية ، إلا أننا أسلمنا آذاننا وقلوبنا مأخوذين للشاعرين الفرنسيين المتميزين « آلان جوفروا Alain Jouffroy » و« سيرج سوترو Serge Soutreau » ، وكذلك الشاعر الفرنسى المخضرم العاشق للعرب «جاك لاكريير Jacques Lacarriere » . لم نفهم شيئا طبعا ، ولكننا ربحنا ما هو أجدى من الفهم ، حين تلقينا درسا فى فن إلقاء الشعر ، خاصة من « جوفروا » ولئن حمدنا للشاعر كاظم جهاد ، انه اصطحب معه مختارات - مترجمة فى كتيبات لهذا الشاعر الكبير ، ولزميله « سوترو » ، فضلا عن ترجمته لرائعتى « رامبو » .

فى القاهـــرة

لم يشأ أحمد عبد المعطى حجازى أن يترك القافلة فى القاهرة دون ان يقوم ببعض ما لم تقم به وزارة الثقافة ؛ فدعا الجميع إلى بيته فى أول ليلة من ليالى القاهرة ، وحين ذهبت هالنى أن أجد بضعة وعشرين شخصا جلوساً فوق الكراسى وعلى الأرض ، ومع هذا الزحام فقد كانوا سعداء بهذه الألفة ، وبهذا الدفء الذى يفتقدونه بالتأكيد فى بلادهم . فى هذه الليلة تعرفت على كثير من أفراد القافلة : الشاعر « جان بيير شامبون Jean-Pierre Chambon » .

والشاعرة « نيكول دى بونتشارا بوستنيكوفا Nicole de Pontchar-ra Postnikowa » والفنانة التشكيلية « آن مارى Anne Marrie » ، التى كان لها دور كبير فى تعريفى بأعضاء القافلة ، وإخبارى بما يدور ويجد من أمور ، فلم تكن تجد حرجا فى أن تحادثنى بالإنجليزية جرت الامسية المعقودة فى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة على منوال أمسية الإسكندرية ، ويبدو ان المستشار الثقافى الفرنسى . الذى أدار الامسية ، علم بحادثة الشغب السكندرى ، فالتزم بإنزال الشعراء بعد خمس دقائق حتى لو لم يكونوا قد أكملوا قصائدهم ، وكان من ضحاياه الشاعر الفرنسى « شامبون » ، والمصرى وليد منير .

فى صنعاء

هيأت نفسى فى الطائرة لرؤية صنعاء من جديد ، ورؤية الأصدقاء من الشعراء هناك ، وكان آخر عهدى بهم منذ عام واحد ، بُعيْد الوحدة اليمنية العظيمة ، فى لقاء شعرى عربى إسبانى تم تنظيمة فى صنعاء . كان الشاعران الصديقان « عبد العزيز المقالح » و« حسن اللوزى » هما أول من اهتممت بلقائهما ، وحضور جلسات (المقيل) العامرة بالمناقشات والمطارحات فى صحبتهما .

لم نتوقع أن نجد فى صنعاء شيئا من الشغب الفرنسى والاضطراب الذى منعته الحساسية الدفينة بين الشاعر « سوترو » وبين السفير الفرنسى فى صنعاء ، فوجدنا عداء غير مفهوم للقافلة ، ومحاولة مستميتة من السفارة الفرنسية لاقصائها عن الاحتفال بافتتاح بيت « رامبو » فى عدن . كان مقررا أن يحضر الوزيران

الفرنسيان « ديما » وزير الخارجية و« لانج » وزير الثقافة ، ولم نكن نعلم ان هناك حساسية أخرى تفعل فعلها بين الوزيرين ، إلا حين اتخذنا قرارا جماعيا برفع الأمر إلى أحدهما أو كليهما . ووجد السفير نفسه مرغما على قبول القافلة ومشاركتها فى الاحتفال الرسمى الكبير .

فى عـــدن

بيت تقليدى من دورين ، ذو أبهاء واسعة وأعمدة خشبية من الطراز القديم ، معلقة عليه لافتة تقول : الغرفة التجارية اليمنية ، هذا هو البيت الذى أقام فيه « رامبو » بمدينة عدن منذ أكثر من مائة عام ، وحين وصلنا إلى البيت ، وجدنـا أن المسئولين قدقاموا بتجديده وعلقوا عليه صور « رامبو » وعرضوا بعض أشيائه : صندوق ملابس عتيق ، بعض الكتب الفرنسية القـديمة والمؤلفات الحديثة الموضوعة عن شعر « رامبو » وحياتـه ، وحين حضر الوزيران الفرنسيان مع الوزيرين اليمنيين : حسن اللوزى » وزير الثقافة والإعلام و« يحيى الاريانى » وزير الخارجية ، صعدنا جميعا إلى الدور العلوى ، حيث تم افتتاح « بيت رامبو » ، ليبقى مثابـة للشعراء والفنانين ، وتذكارا ... ورمزاً .

أعلم أن لكل مدينة ساحلية سحراً وفتنة ، غير أن سحر (عدن) يسبى وفتنتها تأسر كما لم تسب وتأسر اية مدينة ساحلية أخرى ، هذه الجبال التى تلتوى لتحتضن البيوت على سفوحها وتشمخ لتحملها على قممها ، وهذه المساكن البسيطة التى تنتشر بطرازها الإنجليزى المعروف فى براح لا يعرف الازدحام الخانق ، وهؤلاء الناس من كل جنس وملة يسيرون مؤتلفين هادئين . وهذا البحر الذى يطوق الجميع ببطش ، لكن بحنان ، صانعا أسفل الجبال وحولها سلسلة من أروع ما رأيت من (البلاجات) ، أحدها اسمه (بلاج رامبو ــ هل سبح «رامبو» فى هذا المكان ؟ بالتأكيد ، لم يستطع احد فى القافلة أن يقاوم إغراء (بحر عدن) . ربما يكون الشاعر المصرى « زكى عمر » قد لقى حتفه فى هذا الشاطىء ، حين أراد أن ينقذ ابنته من الغرق ، فانقذها ليغرق هو ! سألت عنه ، فقيل لى : أسرته لا تزال هنا ، والليلة عرس ابنته ! سألت أيضا عمن أعرفهم من شعـراء عدن ومثقفيهـا : أحمد عبد الآله ، الآن سفير اليمن فى تركيا ــ « زكى بـركات » ، راح ضحية الفتنة عام ١٩٨٦.

هنا : ويا لهـا من مفاجـأة الصديق القديم ، رفيق صعلكة القاهرة وجنونها ، الشاعر « محمد الشامى » ، الذى فاجأنا فى الأمسية الشعرية الفرنسية العربية بقصيدة عن معشوقته (عدن) صدرها ببيتين مشهـورين للشاعـر الإسـلامى :

تقـول خيلى وقـد مـالت اعنتهـا
وحين بانت ذرى الاعلام من عدن
امنتهى الأرض ياهذا تريد بنا
فقلت : كلا ، ولكن منتهى اليمن

كان علينا ان نستسلم فى عدن لوطأة لحظات الوداع ، لم يجد كل منا ما يهديه لصاحبه غير ديوانه ، ربما يستطيع يوما ان يقهر حاجز اللغة ، ولدى أمل فى ان يفعل بالفرنسية ، لكن ليس لدى أمل فى ان افعل ذلك أحدهم ذلك بالعربية ، وكلما نظرت إلى ديوانه « إيف بـيرجـريـه Yves Bergeret » و« باسكـال كـولـرييـه Bascal Culerrier » ، وحتى إلى كتالوج الفنانة « آن مارى » تجدد الأمل .

أما الزوبعة التى اثارها الجيل الجديد من الشعراء فى صنعاء ، حين نشروا بيانا حادا باسم الجماعة التى اسسـوهـا (جمـاعـة الـريـح والغبار) ، فأأمل أن يكون موضوع حديث أخر

ليس دفاعاً عن الشعر العمودى

فى تعليقه على ما ورد لمجلة « إبداع » من نماذج « طيبة » للشعر العمودى(1) ، يقول السيد محرر باب « أصدقاء إبداع » وأحسبه الشاعر حسن طلب : إنها « أى القصائد العمودية » تعكس فى بعض أبياتها جمالاً شعريا لافتا ! ولكن بالمقياس التقليدى للجمال ! كما يتجسد فى النموذج العمودى الذى يتمثل فى شعر ابى تمام والمتنبى وأبى العلاء أو حتى شوقى . فهو إذن جمال محكوم بمثله الأعلى ، مشدود إلى محاكاته والاقتراب من سدته) !

وهكذا ـ كما يقول : (فإن القيمة الجمالية فى الشعر العمودى قيمة مشروطة بنموذج أو مثال تم إنتاجه وتقنينه فى الماضى ! لذلك فإن القيمة الجمالية تقع هنا خارج النص ! فهى مفارقة للتجربة متعالية عليها !! وليس الأمر كذلك فى الشعر الحر الذى يتخلص من أسر النموذج أو المثال الجمالى ! يا سبحان الله يا سيدى !

وبهذه الرؤية الفنية المدهشة ، فإن حسن طلب ـ طبقاً لمفهومى المتواضع ـ يهدم المعبد على الشعر العمودى وعلى رءوس من فيه من الشعراء المساكين ! ويلغى القديم أو التراث بجرة قلم مستبدة ! لماذا ؟؟ لكى ينعدم المثال الذى تم إنتاجه وتقنينه فى الماضى ، والذى يعوق مسيرة وانطلاق الشعر العمودى المحكوم عليه بالإعدام !!

وهو قول فيه جراة جريئة على الحق الذى يقول إن الجديد ـ أى جديد ـ لابد من أن يخرج من معطف القديم ـ كما تعارفنا على القول الآن ـ ولكنه لايغدو بالضرورة نفس المعطف أو صورة بالكربون منه ، أو توأماً له ! فإنه قد يختلف عنه فى نوع النسيج ومتانته وفى لونه . وقد يتباين أيضاً فى « الموديل » بعض الشىء ، وقد يزداد طولاً فى جزء منه وينكمش فى جزء آخر ، بحيث لا ـ تخطىء العين ـ أو الأذن ـ ! ـ فى التمييز بينهما : بين القديم والجديد ..

إذن .. فإنه لابد لكل جديد من قديم أو مثال أو نموذج سابق ، حتى ولو كان هذا الجديد هو الشعر الحر

(1) فى عدد شهر اكتوبر سنة ١٩٩١ .

العربي ، فما البال إذا كان مثاله أو نموذجه تم إنتاجه وتقنينه في فرنسا مثلاً أو انجلترا أو .. أو .. فهو بذلك شعر يخرج من معطف « مستورد » قد لا يناسب طبيعتنا وقد ينبو عنه ذوقنا !

وفي رأيي المتواضع أيضاً أن المثال النموذج أمر لا يمكن إنكاره أو إغفال دوره في مرحلة التطور ، وإلا .. فكيف تنشأ الريادة بين الحين والحين ؟! وكيف يجوز لنا أن نعترف بها علناً .. فنقول مثلاً إن صلاح عبد الصبور ورفيق دربه أحمد عبد المعطي حجازي هما رائدا الشعر الحر في مصر ، وأن حسن طلب هو رائد تجربة التمرد عليهما مثلاً !!

ومن هذا .. يتبين بجلاء أن القول بانعدام المثال أو بوجوب انعدامه .. ضرب من الخيال .

وبعد ..

فما كان لي أن أحمل القلم دفاعاً عن الشعر العمودي .. فهناك من هم أحرى مني وأقدر على الدفاع عنه .

وما كان لي أيضا أن أرفع السيف في وجه الشعر الحر ، فإن القارىء لدواويني الأربعة ، يجد فيها الشعر الحر يأخذ مكانه بجانب الشعر العمودي ، وقد فضّا الاشتباك بينهما ، وطبْعا العلاقات .. شأنهما في ذلك شأن كل شيء في هذا العصر !! .. ولكنها .. كلمة حق ..

سالم حقي

من الواضح أن صاحب هذه الرسالة لم يقرأ التعقيب الذى استثاره ، قراءة موضوعية هادئة ، ولو كان قد فعل ، لما خلط بين النظرة التاريخية إلى الشعر العمودي ، بوصفه مجموعة من النصوص المتوارثة المتعاقبة في الزمان ، المتأثر لاحقها بسابقها في سلسلة تبدأ حلقاتها من « المهلهل » و « امرىء القيس » حتى « البارودي » و « شوقي » ، ثم « على محمود طه » و « إبراهيم ناجي » ؛ والنظرة الجمالية إليه ، بوصفه شكلا أدبيا له مقومات وخصائص ثابتة متعارف عليها ، وهذا الخلط بالتحديد ، هو الذى جعله يغفل عما جاء في التعقيب من أن الأشكال الفنية لا يمكن أن تفنى ، أو تنتهي إلى عدم ، ولكنها قد تموت - **بشكل مؤقت** - لكي تبعث من جديد ، في سياق مختلف تحدده الخبرات الإنسانية والفنية المكتسبة على مر التاريخ ؛ وهو الذى جعله أيضا يضع محاكاة التراث الشعري العمودي في معادلة ، طرفها الآخر محاكاة النماذج الشعرية الأوروبية ، وكأنه يأبى إلا أن يحكم على الإبداع الشعري المعاصر بإحدى المحاكاتين ، ثم يعود لكي يلوح لنا بعد ذلك بمصطلح (التطبيع) ! رغم أنه لم يكن هناك من البداية شيء مصطنع - كما يعلم الجميع ، لكي يتم (تطبيعه) .

* *

الأصدقاء « ياسر المرسي » و « نبيل عبد المجيد » من (أسيوط) و « محمد البقلوطي » من (تونس) ، و « أحمد محمد حسن على » ، و « محمد عبد اللطيف » من (قوص) ، و « سمير معوض » من (بور سعيد) ، و « وليد محمد بازيد » من (فاس) و « على حزين » من (طهطا) ، و « أحمد طاهر عبده » من (سمنود) ، و « رمضان عبد اللطيف » من (قنا) ، و « أحمد محمد الصواف » و « فكرى عبد السميع » من (المنصورة) ، و « بهاء لطفي » من (الشرقية) ، و « النوبي خضر » من (أرمنت) ، و « أشرف دسوقي » من (الإسكندرية) ، و « أشرف أبو العز » من (حلوان) و « محمد على الحداد » من (المغرب) ، و « مهدى الجاكي » من (القليوبية) و « سعيد محمود إسماعيل » من (الفيوم) و « أسامة الحداد » من (منوف) و « محمد محمود عبد العال الزيات » من (فاقوس) و « سيد الحسيني » و « رأفت أنور الجشار » و « محمود توفيق » من القاهرة . نعتذر لكم جميعا عن عدم نشر قصائدكم ، لأن كل الملاحظات التى أوردناها في المكان أكثر من مرة في الشهور الماضية ، تنطبق عليها . وليس بوسعنا إلا أن نتمنى لهؤلاء الأصدقاء - وغيرهم - أن يصلوا إلى ما نرجوه لهم من تجويد وإتقان . كما نعتذر للأصدقاء الآخرين الذين لم نتمكن من مناقشة رسائلهم والرد عليها في هذا العدد .

كشاف « إبداع »
الألفبائى
لعام ١٩٩١

إعداد :

نمر أديب   سلوى مصطفى

أعد كشاف هذا العام فى ثـلاثة جـداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد المجلة للاستفادة منـه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبـة ترتيبـا ألفبائيـا حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتـاب مرتبـا ترتيبا ألفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ورموزهكما ورد فى الجدول «٢» .

كشاف مجلة ابداع ١٩٩١

(السنة التاسعة)

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الافتتاحية	ف	الدراسات	د	الشعر	ش
القصة	ق	المسرحية	مس	الحوارات	ح
المتابعات	مت	الرسائل	ر	التعقيبات	ت
الفن التشكيلى	فن				

جدول رقم (٢)

الموضـــــوعـــات

مسلسل	الموضـــــــــوع	المؤلف	العـــدد	الصفحة
	الافتتاحية (٧) افتتاحيات			
١	اختلاف الرأى	احمد عبد المعطى حجازى	٧	٤
٢	اقرءوا هذه الشهادة		١١	٤
٣	الأغلبية الصامتة		٥	٤
٤	الإنسان جميل يحب الجمال		١٢	٤
٥	الصفوة .. والحرافيش		٤	٥
٦	دعوة للحوار	جابر عصفور	٨	٤
٧	كفافيس ، رامبو فى مصر	أحمد عبد المعطى حجازى	١٠	٤
٨	كلمة أولى		٣	٥

الشعر (٧٢) قصيدة

القصص (٥٦) قصة

المسرحيات (١) مسرحية واحدة

الحوارات (٢) حواران

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
	المتابعات (٢١) متابعة			
١	ابو ريدة وتدشين الدرس الفلسفى فى مصر	أحمد عبد العليم عطيه	١٢	١٣٨
٢	كفافيس	ماجى عوض الله	١٢	١٣٤
٣	حوار مع بيتربروك	هناء عبد الفتاح	٦	٩٩
٤	سياسة جديدة للكوميدى فرانسيز	ماجده رفاعة	٦	١٣٤
٥	شموع الاوبرا لا تنطفىء !!	هناء عبد الفتاح	١١	١٣٥
٦	عام حافل بالاحداث .. التشكيلية	محمد عبله	٣	١٤١
٧	عام من الشعر	وليد منير	٣	١٣٦
٨	فكواقيود هذا الفرس !	اميل حبيبى	٨	١١٠
٩	قراءة فى كتاب : فلسفة التاويل	ميشيل شوبكيفيكس ترجمة / ابتهال يونس	١١	١٢٨
١٠	كافافيس واحمد راسم	بشير السباعى	١١	١٣٢
١١	كرنفال الاشباح : حوارية اللغة والجسد	محمود نسيم	٤	١٣٣
١٢	لا أحد	عابد خزندار	١٢	١٣١
١٣	مأثرة انوركامل الاخيرة	بشير السباعى	١١	١٣٤
١٤	مجدى وهبه عالم يستحق التكريم	سلوى كامل	١٢	١٤١
١٥	من سمير سرحان إلى يوسف إدريس	جابر عصفور	١٠	١٢٦
١٦	مهرجان فرق الإقاليم المسرحية	هناء عبد الفتاح	٨	١٢٠
١٧	مهرجان المسرح التجريبى .. إلى اين ؟	هناء عبد الفتاح	١٠	١٣٣
١٨	نحو علم كلام جديد	حسن حنفى	٨	١١٥
١٩	نهاية مفاجئة لمجلة « لوتس »	سليمان فياض	٧	١٢٦
٢٠	هاملت فى الصعيد .. ايضا	فكرى النقاش	٦	١٣٦
٢١	وقضى فيلسوف القيم : توفيق الطويل	أمير حلمى مطر	٤	١٣٠

جـــدول رقـم (٣)

مسلسل	الإسـم	رقم الموضوع	الرمز
١	ابراهيم اصلان	٣٩	ق
		٥١	ق
٢	ابراهيم داود	٥٤	ش
٣	ابراهيم عبد المجـيد	٧	ق
٤	ابراهيم فتحى	٣	د
		١٢	د
٥	ابراهيم فهمى	١٩	ق
٦	ابتهال يونس	٩	مت
٧	أبو همام	٦٠	ش
٨	التحرير	٧	ر
		٣٠	ر
		٣	ر
		٨	ر
٩	احمد تيمور	٢٤	ش
١٠	احمد حسين الطماوى	٥	د
١١	أحمد زرزور	٢٢	ش
١٢	احمد شمس الدين الحجاجى	٢٩	د
١٣	احمد الشيخ	٢٥	ق
١٤	احمد صليحه	٤٩	ق
١٥	احمد عادل	٢٠	ق
١٦	احمد عبد المعطى حجازى	١	ف
		٢	ف
		٣	ف
		٤	ف
		٥	ف
		٧	ف
		٨	ف
		٢	فن
		٩	فن
		١١	فن
		٤٥	ش
		٨٤	د
١٧	احمد عتمان	١٨	ر
١٨	أحمد عبد العليم عطية	١	مت
١٩	احمد على مرسى	٥	ر
		٢٨	ر
		٣٥	ر
		٤٤	ر
٢٠	احمد عنتر مصطفى	٤١	ش
٢١	احمد فضل شبلول	٢٩	ش
٢٢	احمد الفقيه	٥٤	ق
٢٣	احمد مرسى	٢	ر
		١١	ر
		١٣	ر
٢٤	احمد مرسى	٢١	ر
			ف

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
		٢٤	ر
		٢٥	ر
		٣٢	ر
		٣٧	ر
		٤٧	ر
٢٥	احمد يمانى	٢٠	ش
٢٦	ادوار الخراط	٣٠	د
		٤٨	ق
		٥٦	د
		٦٦	د
		٤١	ق
		٣٠	ق
٢٧	ادونيس	١٣	ش
		٢٧	ش
٢٨	ادريس بن الطيب	٤	ش
٢٩	اسماعيل العادلى	٥	ق
٣٠	اسماعيل صبرى	١٠	ر
		١٢	ر
		٢٠	ر
		٢٢	ر
		٢٣	ر
٣١	اسماعيل صبرى	٣٣	ر
		٤١	ر
٣٢	اعتدال عثمان	١٥	ر

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
٣٣	البرتومورافيا	٤	ق
٣٤	الفريد فرج	٢٥	د
		٢١	د
		٤٣	د
٣٥	امانى شكم	٦٢	ش
٣٦	اميرة حلمى مطر	٢١	مت
		٩	د
٣٧	اميل حبيبى	٨	مت
٣٨	انس داود	١	مس
٣٩	ايمان مرسال	٣٥	ش
٤٠	بدر الديب	٣٤	د
		٣٩	د
		٤٦	د
٤١	بدر نشأت	٢٣	ق
٤٢	برنار ريشار	٤٧	د
٤٣	برهان شاوى	٥٦	ش
٤٤	بشير السباعى	١٠	مت
		١٣	مت
٤٥	بهاء جاهين	٤٤	ش
٤٦	ثروت عكاشة	٧	د
		١٥	د
		٣١	د
		٥٢	د
٤٧	جابر عصفور	١١	د

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
		١٧	د
		١٨	د
		٧٣	د
		٧٧	د
		٥	ف
		٨٠	د
		١٥	مت
		٨١	د
٤٨	جار النبى الحلو	٤٦	ق
٤٩	جان كلارنس لامبير	٤٤	ر
٥٠	جلال عبد الكريم	٤٦	ش
٥١	جمال الغيطانى	٢٦	ق
٥٢	جمال القصاص	٧	فن
٥٣	حافظ محفوظ	١	ش
٥٤	حسن حنفى	٥٠	د
		١٨	مت
		٣٧	د
		٢٠	د
٥٥	حسن طلب	٧	ش
		٥	فن
		٦	فن
		١٠	فن
		٤٢	ش
٥٦	حسونة المصباحى	٤٠	ق

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
٥٧	حسين احمد امين	٤٤	د
		٤٥	د
٥٨	حلمى سالم	١٢	ش
		١٤	ش
٥٩	حسين محمود	٤٢	د
	حمدى السكوت	٥	ت
٦١	خيرى شلبى	٨	ق
		٤٧	ق
٦٢	دوروتا متولى	١	ر
		٤٠	ر
		٤٨	ر
٦٣	رمسيس لبيب	٣٢	ق
٦٤	زكية مال الله	٤٧	ش
٦٥	رفعت سلام	٣	ش
٦٦	زياد ابو لبن	١٦	ر
٦٧	سامى خشبة	١٩	د
		١	ت
		٤٩	د
		٣	ت
		٦٣	د
		٦٩	د
٦٨	سعد القرش	٥٠	ق
٦٩	سعدى يوسف	٣٣	ش
		٦٧	ش ث

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
٧٠	سعيد الكفراوى	٤٥	ق
٧١	سلوى كامل	١٤	مت
٧٢	سمير سرحان	٤٠	د
		١٢	ق
٧٣	سمير فريد	٢٤	د
		٣٥	د
		٥٩	د
٧٤	سهام بيومى	٦	ق
٧٥	سهير عباس	١٦	ش
٧٦	سليمان فياض	١٤	ق
		١٩	مت
		١٦	ق
٧٧	السيد زرد	٢٤	ق
٧٨	شكرى عياد	٥٣	ق
٧٩	صبرى حافظ	١٣	د
		٤	ر
		٦	ر
		١٧	ر
		٢٩	ر
		٣١	ر
		٤٣	ر
		٤٦	ر
		٤١	د
٨٠	صبحى شحرورى	٩	ر

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
٨١	صلاح احمد ابراهيم	١٧	ق
٨٢	صلاح فضل	٥١	د
٨٣	صلاح قنصوه	٢٣	د
٨٤	طارق على حسن	٧٨	د
٨٥	طارق المهدوى	٢٢	ق
		٣	ق
٨٦	عابد خزندار	١٦	د
		١٢	مت
٨٧	عبد البديع عبد الله	٦٥	د
٨٨	عبد الحكيم قاسم	٩	ق
		٣١	ق
٨٩	عبد الرحمن ابو عوف	٢	ح
٩٠	عبد الرشيد الصادق	٦٠	د
٩١	عبد العزيز حمودة	٣٣	د
٩٢	عبد العظيم ناجى	١٠	ش
٩٣	عبد الفتاح عبد الرحمن	٤٣	ق
٩٤	عبد القادر القط	٥٧	د
٩٥	عبد الله خيرت	٢٢	د
		٤٢	ق
		٣٩	ر
٩٦	عبد الله السيد شرف	٣٧	ش
٩٧	عبد المقصود عبد الكريم	٣٢	ش
٩٨	عبد المنعم تليمه	١٤	ر
٩٩	عبد المنعم رمضان	٩	ش

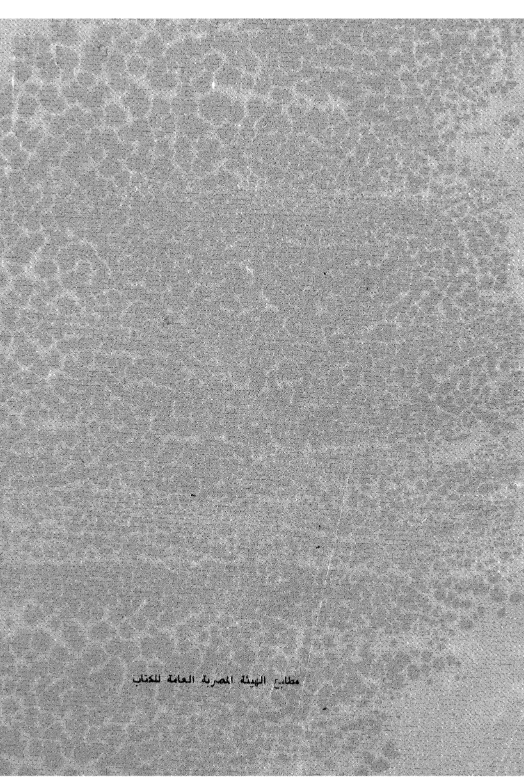
مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
١٠٠	عبد الناصر صالح	٦٦	ش
١٠١	عبد الوهاب الأسوانى	١٥	ق
١٠٢	عبد الوهاب البياتى	٥٩	ش
١٠٣	عز الدين نجيب	٨	فن
		٣٧	ر
١٠٤	على الالفى	٦	ت
١٠٥	على الصياد	٦١	ش
١٠٦	على شلش	٥٥	د
		٤٥	ر
١٠٧	على الشرقاوى	١٧	ش
١٠٨	على عوض الله	٢٧	د
		٢	ت
١٠٩	على منصور	٧٢	ش
١١٠	عمر جهان	٣	فن
١١١	غالى شكرى	١	ح
١١٢	فاروق شوشة	٦٩	ش
		٧١	ش
١١٣	فاروق عبد القادر	٦٢	د
		٨٣	د
١١٤	فاطمة قنديل	٦	ش
		٥٥	ش
١١٥	فؤاد زكريا	٥٨	د
		٦٨	د
		٧٩	د

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
١١٦	فؤاد قنديل	٢٨	ق
١١٧	فؤاد كامل	٢٥	د
١١٨	فتحى ابو العينين	٤٩	ر
		٢٨	د
١١٩	فريد ابو سعدة	٥١	ش
١٢٠	فتحى فرغلى	٤٩	ش
١٢١	فريدة مرعى	٤٢	ر
١٢٢	فكرى النقاش	٢٠	مت
١٢٣	فوزى كريم	٢٨	ش
١٢٤	كرم مطاوع	٨٦	د
١٢٥	كريم عبد السلام	٦٥	ش
١٢٦	كمال الزغبانى	٢٩	ق
١٢٧	كمال رمزى	٨٥	د
١٢٨	كمال عبد الحميد	٢٩	ش
١٢٩	كمال مرسى	١	ق
١٣٠	كمال نشأت	٥٣	ش
١٣١	لطفى عبد البديع	١٤	د
١٣٢	ليلى عبد الوهاب	١	د
١٣٣	ماجدة رفاعى	٤	مت
١٣٤	ماجى عوض الله	٢	مت
١٣٥	مجدى يوسف	٣٦	ر
١٣٦	محسن الطوخى	١٠	ق
١٣٧	محمد آدم	٧٠	ش
١٣٨	محمد ابراهيم ابو سنة	٣٦	ش
			ش

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٩	محمد احمد حمد	٤٨	ش
		٣٤	ش
١٤٠	محمد الرباوى	١١	ش
١٤١	محمد حافظ رجب	٣٣	ق
١٤٢	محمد حسن عبد الله	٤٨	د
١٤٣	محمد حسان	٣٥	ق
١٤٤	محمد سليمان	١٥	ش
		٦٨	هـ
١٤٥	محمد صالح	٥٠	ش
١٤٦	محمد عباس على	٤٤	ق
١٤٧	محمد عبد السلام العمرى	٣٧	ق
١٤٨	محمد عبد المطلب	٣٢	د
١٤٩	محمد عبله	٦	مت
١٥٠	محمد على رزقه	١	فن
١٥١	محمد الفارس	٤	ت
١٥٢	محمد الفقيه صالح	٦٤	ش
١٥٣	محمد الفيتورى	٤٠	ش
١٥٤	محمد المخزنجى	٥٣	ق
١٥٥	محمد متولى	٢	ش
		٣١	ش
١٥٦	محمد همام فكرى	٣٤	ق
١٥٧	محمد يوسف	٣٨	ش
١٥٨	محمود امين العالم	٤	د
		٦٧	د

مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
		٦٤	د
		٧٤	د
		٦١	د
		٣٦	د
		٥٣	د
		١٠	د
١٥٩	محمود كامل	٥٤	د
١٦٠	محمود نسيم	١١	مت
		٢٥	ش
١٦١	محمود الورداني	٣٦	ق
١٦٢	مراد وهبه	٦	د
١٦٣	مصطفى النحاس طه	٢٣	ش
١٦٤	مصطفى صفوان	٨	د
		٢	د
١٦٥	مصطفى عبادة	٨	ش
١٦٦	ممدوح عدوان	١٩	ر
		٤٣	ش
		٥٧	ش
١٦٧	منتصر القفاش	٥٥	ق
١٦٨	مهاب حسنين	٢٧	ق
١٦٩	نادية البنهاوى	١٣	ق
١٧٠	ناصر الحلوانى	٣٨	ق
١٧١	ناصر فرغلى	٦٢	ش
١٧٢	نبيل فرج	٨٢	د

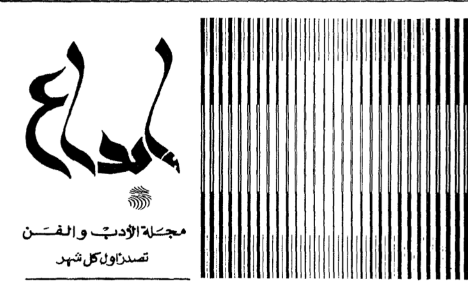
مسلسل	الإسم	رقم الموضوع	الرمز
١٧٣	نبيل نعوم	٢١	ق
١٧٤	نجوى شلبى	٤	فن
١٧٥	نصار عبد الله	٢٦	ش
١٧٦	نصر حامد ابو زيد	٧٥	د
		٧٦	د
١٧٧	نعيم عطية	٥٦	ق
١٧٨	نور الدين صمّود	١٨	ش
١٧٩	هالة لطفى	٥٨	ش
١٨٠	هناء عبد الفتاح	٣	مت
		٥	مت
		٣٨	د
		١٦	مت
		١٧	مت
١٨١	وائل غالى	٢٦	ر
		٢٧	ر
		٣٤	ر
١٨٢	وائل وجدى	١٨	ق
١٨٣	وفاء رزق	٥٢	ش
١٨٤	وليد منير	١٧	ش
		٧	مت
		٣٩	ش
١٨٥	ياسر الزيات	٥	ش
١٨٦	يحيى حقى	٧٠	د
		٧١	د
		٧٢	د
١٨٧	يوسف ابو رية	١١	ق
١٨٨	يوسف الشارونى	٢	ق


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

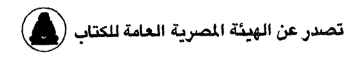
إبداع

العدد الثاني • فبراير ١٩٩٢




ابداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة العاشرة ● فبراير ١٩٩٢ ● رجب ١٤١٢

هذا العدد

الشعر :

القصص :

الفن التشكيلي :

الدراسات :

التعقيبات :

المتابعات

الرسائل :

□ أصدقاء ابداع

أحمد عبد المعطى حجازى

السلام عليك أيها المجمع الموقر !

نفترض أن مجمع البحوث الاسلامية التابع للأزهر الـ مريف لا يعرف شيئا عن التراث الأدبى والفنى والعلمى والفلسفى الـذى أبـدعـه العـرب المسلمـون فى عصـور ازدهارهم ، وأننا حملنا هذا التراث وذهبنا إلى المجمع فى حى الحسين وقلنا له :

ــ السلام عليك أيها المجمع الموقر ! نريد أن تفتينا فى هـذا التراث ، وأن تبـيّن لنا مـا يتفق منه مـع الإسلام الصحيح وما لا يتفق .

فماذا تكون الفتوى ؟ وما الذى يمكن أن يسفر عنـه امتحان المجمع لهذا التراث ؟

لنأخذ مثلا فكر المعتزلة الذى أدى بهم إلى القول بأن القرآن حادث مخلوق ، فالذات الآلهية واحـدة لا تنقسم ولا تتجزأ ، وهى وحدها الموجودة بنفسها منذ الأزل . ولو قلنا إن القرآن هو الآخر قديم أو أزلى لكان هناك أزليان وهذا شرك ، ومن هنا رأى المعتزلة أن القرآن مخلوق ، وأن أعجازه ليس فى تأليفه بل فى إنبائه بالغيب ، وفى هذا يقول النظـام : « إن نظم القرآن وحسن تـأليف كلماتـه ليس بمعجزة للنبى ، ولا دلالة على صدقه فى دعواه النبـوّة ، وإنما وجه الدلالة على صدق ما فيه من إخبار عن الغيوب ، فأما نظم القرآن وحسن تأليف آياته فإن العباد قادرون على مثله وعلى ما هو أحسن منه فى النظم والتأليف » .

لو طلبنا الآن من مجمع البحوث الإسلامية رأيه فى هذا الكلام ماذا يقول ؟ لاشك أنه سيراه تجديفا وكفرا ، وربما طالب بمصادرة المؤلفات التى نقلته إلينا ككتاب « الفَرق بين الفرق » للبغدادى ، و « الملل والنحَل » للشهر ستانى .

فـإذا قدمنـا للمجمع كـلام ابن رشـد فى الطبيعـة ، ومـا وراء الطبيعة . وهـو يناقض كـلام المعتزلـة ، لأنه لا يفرق فيه بين الخلق والخالق ، ويرى «أن الله سبحانه هو الموجودات كلها » فماذا يقول المجمع فى هذا الكلام ؟ لاشك أيضا فى أنه سيراه تجديفا وكفرا كما رآه أهل قرطبة من قبل ، وربما طالب بإحراق كتب ابن رشد كما أحرقها هؤلاء ، فلم يتـركوا منهـا إلا ما كـان فى الطـب والفقـه والحساب .

ولن يكـون موقف المجمـع من آراء الفـارابى ، وابن عـربى ، والحـلاج ، والسهـر وردى المقتـول ، وابـن مسكويه ، وإخوان الصفا مختلفا عن موقفه من المعتزلة وابن رشد .

فإذا انتقلنا إلى الشعر وطلبنا من المجمع أن يفتينا فى مثل قول المتنبى :

عمرك الله . هل رأيت بدورا طلعت فى براقع وعقودِ
راميات بأسهم ريشها الهدب ، تشق القلوب قبل الجلودِ
يترشفن من فمى رشفات هن فيه أحلى من التوحيدِ

إذا طلبنا رأيه فى هذا البيت الأخير فسوف يقول لنا إن المتنبى كافر ، لأنه يقول إن القبلات التى كان يترشفها من شفاه النساء الجميلات أحلى فى فمه من النطق بكلمة : « لا إله إلا الله » !

صحيح أن بعض النقاد يرى أن المتنبى كان يقصد المبالغة ولم يكن يقصد المقارنة ، كما تقول إن فلانا أمضى من السيف أو أشجع من الأسد ، تقصد بذلك التأكيد لا التفضيل . لكن المجمع لن يلتفت : إلى هؤلاء النقاد ، لأنه لا يهتم بمسائل الفن والجمال ، ولا يميز بين عالم وشاعر ، وإنما يأخذ الجميع بظاهر أقوالهم . ويعين نفسه مفتشا على الضمائر ، ووسيطا بينهم وبين الله .

وهل نطلب من المجمع أن يفتينا فى «ألف ليلة وليلة» وهو الذى طالب من قبل بمصادرتها ، وإعدام النسخ المطبوعة منها ؟

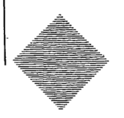
وهل نطلب منه أن يفتينا فى شعر المعرّى ، وبشار ، وأبى نواس ، ومطيع بن إياس ، وحماد عجرد ؟! وهل نسأله رأيه فى التصوير وما جاء منه فى المساجد والقصور ، وفى المؤلفات الدينية والأدبية والعلمية ؟ فإذا كان يرى أن التصوير حرام ، استنادا إلى ما يُروى عن الرسول من أن الملائكة «لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصاوير » فهل نهدم الجامع الأموى بدمشق لأن حائطه الغربى مزين بفسيفساء تمثل نهرا وحلبة سباق ؟ وهل نهدم قبة الصخرة فى المسجد الأقصى لهذا السبب ذاته ؟ وهل نحرق المخطوطات المصورة التى نملكها من «كليلة ودمنة» ، و« الأغانى » ، و« مقامات الحريرى » ، و « الحيوان » للجاحظ ، و «عجائب المخلوقات» للقزوينى ؟

وإذا كان هذا هو موقف المجمع من تراثنا العربى الإسلامى فماذا يكون موقفه من تراثنا الفرعونى ؟ وماذا يكون موقفه من التراث الأجنبى القديم والحديث ، وهو مصدر من مصادر ثقافتنا نقرأه ونترجمه وندرسه فى المعاهد والجامعات ونرسل فى طلبه الوفود والبعثات ؟

لو أن الأمر تُرك للمجمع لفعل بهذه الذخائر والكنوز ما يفعله الآن بمؤلفات وأعمال أقل منها خطرا وأكثر تسترا وحذرا . وإذا كان المجمع قد خرج عن حدود وظيفته ، ولم يعد يكتفى بإبداء الرأى ، أو بمناقشة ما يبديه الآخرون من آراء ، وما يقدمونه من فنون وآداب ، وأصبح يصدر الأحكام وينفذها بيده لا بيد عمرو ، فقد آن الأوان لنطالب برد المجمع إلى وظيفته الحقيقية ، وهى أن يذود عن الثقافة لا أن يكون حربا عليها ، وأن يحمى التراث العربى الإسلامى الحى ، ويؤكد تقاليده العقلانية لا أن يناقضها .

ولقد بادر السيد رئيس الجمهورية ، فأمر بإعادة عرض الكتب التى صادرها المجمع ظلما وعدوانا ، وهى مبادرة تُذكر للرئيس وتشكر ، لكن هذه المبادرة ينبغى أن تكون مقدمة لمراجعة القوانين سيئة السمعة . ومنها قانون الوحدة الوطنية ، وقانون المدعى الاشتراكى ، والتعديلات التى أدخلت على قانون العقوبات ، وهى التى يستند إليها أعداء حرية التفكير بحجة حماية الدين من أى مساس حقيقى أو متوهم ، كما ذكر المستشار سعيد العشماوى الذى كان ضحية من ضحايا المجمع فى الآونة الأخيرة

إننا نطالب بتنقية كل القوانين الموجودة من كل ما يمكن أن يتخذ ذريعة للعدوان على حرية الفكر والإبداع .



الفاتحـــــــــــة

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحةْ

على روحِ دهرٍ عجوزٍ

دفنّاهُ مقبرةَ الأبدِ البارحه ..

وفي عُرسِ جيلٍ

قد اختطَّ عَقْدَ قِرانِ المصير ..

بزوْبعةِ القَدَرِ الجامحةْ ..

معاً ، أيها الصَّحْب ، فلنقرأ الفاتِحه

أَهيلوا الترابِ على شعراءِ البلاطِ

وخِصيانِ ماضي الزمان

وكل قياصرة الشمع ..

قد عفنت جثث الخيبة الكالحة ..

وهيا اصدحوا بالبشارةِ ..

قد هلَّ جِيل الحجارةِ ..

لا تجلدوه بغثِّ الأغانى

هو الآن أحلى عريسٍ لأنثى الحضارة

وازَّينت منه مهر جراحاته السائحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه ..

توسد مثواه ، منا ، فقيد العروبةِ ..

زهو جميع العروشِ ،

ووقع بساطيمِ كل الجيوشِ ،

وجلّ المصاب بكل كلاب الدجى النابحه ..

فَدُقُّوا رتاج غدٍ ، والصنوجَ ،

هنا قد تعلَّىٰ متونَ المشيئةِ

كى يخطبَ الشمسَ

جيلٌ يموج على خيل أحلامِهِ السابحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه ..
على كل شاهد قبرٍ
تعاطىٰ الهزيمة .. مشروعَ شعرٍ ..
وَبَرَّأَ قيصرها ، بابَ رزقٍ ..
ورشَّ على الموتِ طعم قصائده المالحه ..

وهَيَّا ، خذوا فجركم بالعناقِ ..
لقد وضعتْ ، بالسلامةِ ، كل بنات البُراقِ
طليعةَ جيلٍ ، على سغب القهرِ
يأكلُ جُمجمةَ الحيَّةِ القارحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنقرأ الفاتحه ..
هنا يرقدُ الجزء منا الذى
قَشَّرتهُ الجراحُ
وذَرَّتهُ فى رئتينا الرياحُ ..
تَهرًّأَ .. صَدًّأَ .. فاحت له رائحه ..

إلى أن تَفَسَّرَ ، يا يوسفُ ، الحلمُ ..
كيف تَجَوْهَرَ جيلُ الخلاصِ
بصدرٍ تَعَّرىٰ لزخٍّ الرصاصِ
كما السيفُ صيغ بنارِ جهنَّمهِ اللافحه ..

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحه ..
دَعُوا الآنَ كل طقوسِ الأئِمَّةِ
يا ألفَ مَعْصِيَةٍ للطغاةِ
وكُهَّانهم ، وعِصِيِّ الرُّعاةِ ،
وَرُوحِ الرعِيَّةِ ، والغَنَمِ السارحه ..

هنا ، من وِحامِ قديمِ الزمانِ ..
ومن حَبلِ الوردِ ، بالسِنْدِيانِ ..
ومن مصرعِ العنف ، بالعنفوانِ ..
تَأَتَّىٰ الذىِ يتأبَّىٰ على الجائحه ..

معاً ، أيها الصحبُ ، فلنقرأ الفاتحه ..
على رُوحِ « راكاحَ » حتى العظامِ
وأشعارِ أنصارِ هذا السلامِ
وأغصانِ زيتونه المستضامِ
وكلِّ حمائمه .. الخُنَّعِ .. النائحه ..

لقد نفخ الآن فى الصورِ ..
أَبشِرْ بنبض قيامة كل القبورِ

وَدَفْقِ الملايينِ يومَ النشورِ

وَوَقْدِ اللظى فى عيونِ الصقورِ

وميلادِ شوكتِنا .. المرَّةِ .. الجارحه ..

معاً ، أيها الصحب ، فلنتقرأ الفاتحه ..

بلا رجعةٍ مات عبدُ القديمِ

وكزلارُ قصر الحريمَ

وَسِمسارُ كل دمٍ مُستباح

وَعَرَّىٰ إلى الدودِ عَوْرَتَهُ الفاضحه ..

فَصَلُّوا جَماعَتَكم ، واقرأوا الفاتحه

ودُقُّوا المهاميز خَيَّالَةَ الكبرياءِ

ويا جَوْقَةَ الجنِّ ، والإنسِ ، والأنبياءِ

لِنرقصْ معاً جَذَلاً فى الهواءِ

ونُطلِقْ حناجرَنا لِعَنانِ السَماءِ

هِىَ الآنَ أُنشودةُ الفرحِ الصادحه ..

هِىَ الآن أنشودةُ الفرح الصادحه ..

مــــراد وهـــبة

الأصولية وسلام العالم

ما دور الدين فى عالم اليوم ؟ أو بالأدق : ما دور الأديان الأحد عشر[1] فى عالم اليوم ؟ والجواب عن هذا السؤال يستلزم ، فى البداية تحديد ملامح عالم اليوم . فما هى هذه الملامح ؟

إن عالم اليوم محكوم فى مساره بعالم الغد ، لأن الغد أو المستقبل هو نقطة البداية ، وذلك لأن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضى . فما هو هذا المستقبل ؟

ثمة مصطلحات بدأت تشيع الآن من شأنها تحديد ملامح الرؤية المستقبلية وهى الكونية Universalism والكوكبيــة globalism والاعتمــاد المتبــادل Interdependence . الكونية أسلوب فى التفكير يحاول فهم الكون ، أو بالأدق فهم الواقع فى كليته ، ورد الجزئيات إلى هذه الكلية ، فتتأسس رؤية كونية لا تقبل الغلق ، وإنما تظل مفتوحة وناقدة لذاتها ، وغايتها تأسيس وعى كونى يزيل اغتراب الإنسان فى هذا الكون ، وقد قدمت الأديان ، على تنوعاتها ، رؤى كونية ، والآن بفضل الثورة العلمية تم غزو الفضاء ، وأصبح فى إمكان العلم تقديم رؤية كونية علمية .

أما الكوكبية فناشئة عن الكونية ، وهى تعنى النظر إلى الكوكب الأرضى كوحدة ، وليس كمركب من أجزاء مستقلة .

ولهذا فالاعتماد المتبادل لازم من الكوكبية ، وهو يعنى نفى التبعية ، ونفى المفهوم التقليدى للاستقلال ، أى نفى السلطان المطلق للدولة ، وبالتالى لم يعد فى الإمكان حل المشكلات الإقليمية ، مثل الانفجار السكانى وتلوث البيئة ، وأزمة الموارد الطبيعية ، إلا فى إطار الكوكبية .

---

(١) الزرادشتية ــ الهينية ــ الشنتوية ــ البوذية ــ الكونفوشية ــ الهندوكية ــ السيخية ــ اليهودية ــ المسيحية ــ الإسلام ــ البهائية .

بيد أن الاعتماد المتبادل لم يعد مقصوراً على المشكلات الإقليمية ، بل امتد إلى المشكلات العلمية ، إذ لم يعد فى مقدور علم أن يعمل بمعزل عن العلوم الاخرى ، فنشأ ما سمى بـ « العلوم البينية » التى تشكل جسرا بين علم وآخر بحيث يمكن ، فى النهاية تحقيق وحدة المعرفة فى إطار وحدة الكون .

وتحقيق هذه الوحدة يثير تساؤلا عن مصير هذه الكثرة من الأديان ، أو بالأدق يثير تساؤلا عن العلاقة بين الوحدة والكثرة . وقد واجهت الفلسفات الدينية هذا التساؤل ، ولكن فى إطار العلاقة بين الله والعالم ، وكان السؤال : كيف يصدر الكثير عن الواحد ؟ ومع تعدد الأجوبة إلا أنه يمكن حصرها فى جوابين : أحدهما يأخذ بوحدة الوجود فلا يميز بين الواحد والكثير . ولعل الهنود هم أول شعب ظهر عنده هذا المذهب ، حيث تنبثق الموجودات عن (براهما) كينبوع عام . والإرادة فى براهما عبارة عن شهوة التكثر والتفرد . أما الفلاسفة الطبيعيون ، فى اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد ، فقد ردوا الموجودات برمتها ، إلى مادة واحدة تباينت بتباين آراء الفلاسفة فأثر « طاليس » الماء ، و« انكسيمانس » الهواء ، و« هرقليطس » النار .

أما الجواب الآخر فهو الفيض ، وقد أخذ بهذه النظرية « افلوطين » ، وهى تدور على أن الواحد بسيط إلى الحد الذى ينفى عنه التعقل والفهم . فإذا جاء شىء بعده فإنما يجىء بتوجه الواحد إلى ذاته ، وباتجاهه إلى ذاته يرى ، وهذه الرؤية هى التعقل (الكلى) الذى هو كلمته . ويتأمل هذا العقل الأشياء التى فى مقدور الواحد فيلد النفس الكلية . ومن هذه الكثرة يولد العدد والكم والكيف . وقد تأثر كل من « ابن سينا » و« الفارابى » بنظرية الفيض فأبدعا العقول العشرة . كان ذلك فى سالف الزمان أما الآن فمسألة العلاقة بين الواحد والكثير ليست مطروحة فى إطار مسألة الخلق ، وإنما فى إطار مسألة السلام العالمى .

والسؤال إذن : ما العلاقة بين السلام العالمى وهذه الكثرة من الأديان ؟ للجواب عن هذا السؤال ينبغى البحث عن رؤية كل دين للأديان الأخرى فى العصر الحديث . ففى عام ١٨٦٠ انعقد أول مؤتمر للإرساليات فى ليفربول ، وخلت أبحاثه عن الاهتمام بالأديان غير المسيحية ، بسبب هيمنة الثقافة المسيحية سياسيا . والجدير بالتنويه أنه قبل انعقاد هذا المؤتمر بثلاثة أيام قتل عدد من المبشرين بسبب عنف الانتفاضة الهندية . وبعد المؤتمر بعشر سنوات قُتل الأسقف « جون كوليردج » فى ماليزيا ، وقتل مائة بشر فى الصين . وفى نهاية القرن التاسع عشر عاش المبشرون فى عزلة . وفى عام ١٨٧١ نشر « إدوارد بارنت تيلر » كتابه (اصول الثقافة) فى جزءين . وفى الصفحة الأولى من الجزء الأول المعنون « الثقافة البدائية » يقول : « إن مكانة الثقافة بين المجتمعات الإنسانية المتنوعة موضوع صالح لدراسة قوانين الفكر الإنسانى ، وقوانين الممارسات الإنسانية . فالاتساق الذى يسود الحضارة ، إلى حد بعيد ، يتسم بأفعال متسقة لها أسباب متسقة فى حين أن المستويات المتنوعة يمكن النظر إليها على أنها مراحل فى مسار التطور ، كل مرحلة فيها هى إفراز لتاريخ سابق ، ولها دور خاص فى تشكيل المستقبل »[2] . ومن ثم كشف « تيلر » النقاب عن وجود

(2) E. B. Tylor, The Origins of culture, Part 1, Primitwe culture, Harper Torch books, New york, 1958. P. 1.

أفكار دينية غير مسيحية لأقوام كان ينظر إليهم على أنهم برابرة .

وفى عام ١٨٧٥ أصدر « ماكس موللر » أول كتاب فى سلسلة « الكتب المقدسة فى الشرق »استعرض فيه أديان آسيا . وفى عام ١٨٩٠ نشر « فريزر » كتابه (العصر الذهبى) وقوبل بدهشة وتقدير . وبسبب ذلك تدليله على أن المسيحية ليست هى الديانة الوحيدة . وفى عام ١٩٦٥ دعا « البابا يوحنا الثالث والعشرون » إلى عقد المؤتمر الثانى للفاتيكان ، وانتهى منه إلى توصيات من بينها تأسيس (لجنة الحوار مع الأديان غير المسيحية) . استنادا إلى أن الله قد كشف النقاب عن ذاته فى أشكال جديدة من الإيمان . وفى عام ١٩٦٨ انعقد مؤتمر القمة الروحى الأول ، لمعبد التفاهم فى كلكتا بالهند ، وكان يضم ممثلين عن الأديان الأحد عشر ، وكان موضوع المؤتمر : (مغزى الدين فى العالم الحديث) . ودارت أبحاثه كلها على أن أى دين لا يملك الحقيقة المطلقة ، وإنما يملك شكلا من أشكالها . ولهذا ليس من مبرر لتعالى دين على آخر . ونفى هذا المبرر ينطوى على إثبات مبرر آخر هو ضرورة تلاقى الأشكال المتباينة باعتبارها وجهات نظر لحقيقة مطلقة ، وبالتالى فليس من حق أى دين تحديد هذه الحقيقة المطلقة ، لأن تحديد دين ما لهذه الحقيقة ينطوى على حذف الأديان الأخرى . فإذا قال دين ما إن الدين هو الإيمان بالله والخلود فهذا القول يعنى حذف الكونفوشية لأنها خالية من هذا الإيمان . وإذا تحدد الدين بالوحى فثمة أديان خالية من الوحى .

ومفهوم الحقيقة المطلقة من شأنه أن يثير تساؤلا عن العلاقة بين الدين والدوجما . فهل ثمة علاقة بينهما ؟ الجواب عن هذا التساؤل يستلزم تحديد معنى الدوجما . والدوجما ، فى أصلها اليونانى ، تعنى القاعدة أو المبدأ ، ولا تعنى الحقيقة ، ولكنها استخدمت بعد ذلك للتعبير عن قرارات المجامع المسيحية المعبرة عن الحقيقة المطلقة ، والتى يلزم منها أن مَنْ ينكرها يُتهم بالكفر والهرطقة . وهكذا كان الحال فى الإسلام ، فنشأ علم الكلام فإذا قيل عن علم الكلام إنه علم التوحيد فذلك لأنه يقف ضد علم اللاهوت الذى هو علم التثليث . وقد ذهب المتكلمون من أجل تأكيد التوحيد ، إلى إبطال القوى الطبيعية وقوانين السببية ، باعتبار أن الله هو الفاعل الوحيد . ومن هذه الزاوية كفر المعتزلة الفلاسفة[٣] . ومفارقة التكفير . هنا ، أن المعتزلة قد كفر بعضهم بعضا . ومن ثم يمكن القول بأن علم الكلام هو علم الدوجما أى علم الحقيقة المطلقة ، ومن شأن علم الدوجما أن تلازمه محرمات ثقافية يمتنع البحث فيها ، ومن ثم تتحجر المعرفة الإنسانية وتتوقف عن التطور .

ولا أدل على ذلك من المنعطفات التاريخية التى تميزت بإبداعات قاومتها الدوجماطيقية . ففى المنعطف الفلسفى ، فى العصر اليونانى القديم ، أعدم « سقراط » بدعوى إنكاره للآلهة . وفى المنعطف العلمى فى العصر الوسيط ، حوكم « جليليو » بدعوى نقضه للمعتقد الدينى عندما انحاز إلى نظرية « كوبرنيكس » . ومع تعدد الحقائق المطلقة فى علوم العقائد للأديان الأخرى ، دخلت الأديان فى صراع مع بعضها البعض ، فجاء عصر

---

(٣) على سامى النشار ، نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة جـ ١ ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٤٢٧ — ٤٢٨ .

التنوير كاشفا عن وقوع الإنسان في وهم الاعتقاد بأنه مالك للحقيقة المطلقة . وقد عبر « كانط » عن هذا الوهم عندما ارتأى أن العقل محكوم عليه بمواجهة مسائل ليس في إمكانه تجنبها . وهذه المسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته ، ولكنه عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل المطروحة بلا جواب تدور على مفهوم المطلق ، سواء أطلقنا عليه لفظ الله أو الدولة . وقصة الفلسفة ، في رأى « كانط » ، هي قصة هذا العجز ، بل هي قصة الوهم الذى يأسر الإنسان عندما يتصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة ، ذلك أن المطلق بمجرد اقتناصه يصبح نسبيا . ومن هنا يمكن القول بأن التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد جاءت الثورة الفرنسية معبرة عن روح التنوير . وكانت مقاومة الثورة أمرا لازما من قبل الدوجماطيقيين ، وفي مقدمتهم « إدموند بيرك » الذى نشر كتابه الشهير (تأملات في الثورة في فرنسا) ، بعد الثورة بعامين ، أي في عام ١٧٩٠ ، يعارض فيه عقلانية عصر التنوير ، ذلك أن الدولة والكنيسة ، في رأيه ، كيان واحد ، لأن الدين هو مصدر التشريع . والعدالة أيضا مصدرها النظام الإلهى عبر الحكمة الجماعية والتقاليد ، ولهذا فإن العقد الاجتماعي ، في رأيه ، ليس على نحو ما تصوره فلاسفة القرن السابع عشر ، وإنما هو عقد أبدى ، وينطوى على قوة أخلاقية دائمة . والبشر فيه ملتزمون أمام الدولة والله لأن الدولة ذات طبيعة إلهية أخلاقية ، وأنها وحدة روحية تضم الموتى والأحياء حاضرا ومستقبلا . ومعنى ذلك أن الغاية من السياسة ، عند « بيرك » ، هي المحافظة على المجتمع ، والذى يحكم هذا المجتمع (الأرستقراطية الطبيعية) التى تتميز بامتلاكها الإقطاعيات الكبيرة ، وافتخارها بالتقاليد .

وبذلك يهز «بيرك» مفاهيم عصر التنوير أو (عصر الجهل) كما كان يسميه .

وفي عام ١٩٥٨ أصدر « رسل كيرك » كتابه : (العقلية المحافظة من بيرك إلى إليوت) ، وفيه يعلن تأثره بمدرسة « بيرك » باعتبارها المدرسة الحقة للفكر المحافظ ، إذ قد أوضحت هذه المدرسة ، لأول مرة ، الفارق بين المحافظة والإبداع ، وانحازت إلى المحافظة دون الإبداع . والمحافظة تدور على القول بأن القصد الإلهى يحكم المجتمع والضمير ، وأن القضايا السياسية ، في أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، وأن العقلانية لا تستجيب للحاجات الإنسانية ، لأن الإنسان محكوم بالشهوة أكثر مما هو محكوم بالعقل ، والإبداع أقرب إلى التدمير منه إلى التعمير . ولهذا فأعداء المحافظين هم العقلانيون من فلاسفة التنوير .

وفي السبعينيات من هذا القرن تجسدت آراء « بيرك » و« كيرك » في الأصولية المسيحية التى ترفض تأويل النص الديني ، وترفض اتخاذ العقل مرشدا للرفاهية الاجتماعية ، كما ترفض التشكيك في قصة الخلق على نحو ما هو وارد في الجيولوجيا والبيولوجيا . وفي عام ١٩٧٩ تجسدت الأصولية المسيحية في حركة دينية أطلق عليها اسم « الغالبية الأخلاقية » بقيادة القس جيرى فولول الذى يعتبر نفسه تلميذا لـ « إدموند بيرك » وقد أيدت هذه الحركة انتخاب « ريجان » حاكما لكاليفورنيا ثم رئيسا للجمهورية ، كما أيدوه في « مشروع حرب النجوم »[٤] .

---

(٤) مراد وهبة ، ريجان والأصولية ، مجلة المنار ص ٢٤ ــ ٣٥ ، القاهرة ، عدد ٢٤ ــ ٢٥ .

ولا يقف الفكر الأصولى عند المسيحية ، بل يتجاوزها إلى الأديان الأخرى . وانا انتقى الإسلام مسايرة لعنوان هذه الندوة وهو : (الملتقى الإسلامى المسيحى الخامس) وانتقى من الأصوليين المسلمين ثلاثة هم : « ابو الأعلى المودودى » و« سيد قطب » و« خومينى » .

قيمة « المودودى » ليست فى انه المنظر للاصولية الإسلامية فحسب وإنما أيضا فى انه المؤسس للجماعات الإسلامية فى العالم الإسلامى برمته . ومؤلفه المؤثر فى هذه الجماعات عنوانه : (**الحكومة الإسلامية**) ، يحدد فيه خصائص هذه الحكومة ، فالحاكم الحقيقى ، فى هذه الحكومة هو الله ، والسلطة الحقيقية مختصة بذاته تعالى وحده . ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق فى التشريع . فجميع المسلمين ليس فى إمكانهم أن يشرعوا قانونا ، وليس فى إمكانهم أن يغيروا مما شرع الله لهم . ولهذا فالقانون الذى جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية . والحكومات التى بيدها زمام هذه الدولة لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله وتنفذ أمره تعالى فى خلقه . ومن هنا فالدولة الإسلامية دولة « **ثيوقراطية ديموقراطية** » على حد تعبير « **المودودى** » . وهو بذلك يعنى أن الديموقراطية مقيدة بسلطان الله . ومن هذه الزاوية يرى أن الثيوقراطية الإسلامية مباينة للثيوقراطية المسيحية ، التى كانت تستند إلى طبقة من الكهنة تشرع للبشر قانونا من عند نفسها حسب ماشاءت أهواؤها وأغراضها ، وتسلط الوهيتها على أهل البلاد متسترة وراء القانون الإلهى . أما فى الثيوقراطية الإسلامية فالذين يقومون بتنفيذ القانون الإلهى فى الأرض ، لا يكون موقفهم إلا كموقف النوّاب عن الحاكم الحقيقى . ولهذا فإن الإسلام يستعمل لفظ الخلافة بمعنى أن كل مَنْ قام بالحكم فى الأرض تحت الدستور الإسلامى ، يكون خليفة الحاكم الأعلى . ويزيد « **المودودى** » الأمر إيضاحا فيقول إن الديموقراطية العلمانية الغربية تزعم أنها مؤسسة على سلطة الشعب ، ولكن ليس كل الشعب مشاركا فى التشريع أو إدارة الحكم ، ثم إنها فصلت الدين عن السياسة بسبب (**العلمانية**) ، فلم تعد مرتبطة بالأخلاق[٥] . هذا بالإضافة إلى أن مفهوم العلمانية غريب على الإسلام . وخطأ « **المودودى** » هنا ، هو فى تصوره أن العلمانية تعنى فصل الدين عن الدولة ، ذلك أن العلمانية ، فى جوهرها ، هى التفكير فى الأمور الإنسانية من خلال ما هو نسبى وليس من خلال ما هو مطلق ، أى (**التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق**) ، أى عدم مطلقة ما هو نسبى . والأصولية الدينية ، أيا كانت ، ليست إلا محاولة لمطلقة النسبى . وخطأ « المودودى » ناشىء أيضا من تصوره أن العلمانية مفهوم خاص بالحضارة الغربية . وهذا يعنى القسمة الثنائية للحضارة إلى حضارة غربية وحضارة إسلامية فى حين أن الحضارة واحدة مع **تعدد** مستوياتها ، ومسارها يتجه من الفكر الأسطورى إلى الفكر العقلانى ، والعلمانية هى المِعْبَر إلى العقلانية .

وفى اتجاه « المودودى » سار « سيد قطب » بعد انفصاله عن « حسن البنا » . فالمجتمع ، عنده ، إما أن يكون مجتمعا جاهليا وإما إسلاميا . والجاهلية هى عبودية الناس للناس بتشريع بعض الناس للناس ، مالم

(5) Maudoudi, Islamic Government, pp. 139-141.

يأذن به الله . والإسلام هو عبودية الناس لله وحده بتلقيهم منه وحده تصوراتهم وعقائدهم وشرائعهم والتحرر من عبودية العبيد .

ويرى « سيد قطب » من خلال مفهومه للمجتمع الجاهلى ، أن جميع المجتمعات القائمة اليوم فى الأرض تدخل فعلا فيه : المجتمعات الوثنية فى الهند واليابان والفلبين ، وتدخل فيه المجتمعات اليهودية والنصرانية بتصورها المحرف للألوهية بأن يجعل لله شركاء ، وتدخل فيه المجتمعات التى تزعم أنها مسلمة لأن بعضها يعلن صراحة علمانيته ، وبعضها يعلن أنه يحترم الدين ولكنه يخرج الدين من نظامه الاجتماعى [٦] .

ويخلص « سيد قطب » من كل ذلك إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان فى الأرض من العبودية للعباد ، وذلك بإعلان ألوهية الله وحده للعالمين.بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نظريا فلسفيا ، إنما كان إعلانا حركيا واقعيا إيجابيا . ذلك أن الذى يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركى للإسلام فى صورة الجهاد بالسيف[٧] . وهكذا يكون المطلق الأصولى مطلقا معاديا للعلمانية ، معاداة دموية ، بدعوى أن العلمانية هى نفى لسلطان الله فى مجالات الحياة برمتها .

وأخيرا يأتى « خومينى » ويجسّد هذا المطلق الأصولى الدموى فى إيران فى عام ١٩٧٩ ، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية . وقد جُمعت محاضراته التى ألقاها فى النجف فيما بين ٢١ يناير ٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت فى هيئةالكتاب باللغة الفارسية بعنوان (**الحكومة الإسلامية**) ، وهو يدور على ثلاث قضايا :

١ ـ الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية .

٢ ـ واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه .

٣ ـ برنامج عملى لتأسيس الدولة الإسلامية .

وهذه القضايا الثلاث تدور على فكرة محورية هى أن الأمر الإلهى له سلطان مطلق على جميع الأفراد ، وعلى الحكومة الإسلامية ، وأن الفقهاء أنفسهم هم الحكام الحقيقيون ، وأن الفقيه العادل من واجبه استعمال المؤسسات الحكومية لتنفيذ شريعة الله من أجل تأسيس النظام الإسلامى العادل .

ثم يتساءل « خومينى » عن سمات الحاكم المسلم الذى يتولى مسئولية الحكومة الإسلامية فيرى أنها سمتان :

السمة الأولى أن يحكم استنادا إلى الشريعة الإلهية وليس إلى الإرادة الإنسانية .

والسمة الثانية أن هذا الحاكم هو الفقيه العادل .

ومن هاتين السمتين يمكن القول بأن المطلق الأصولى ، عند « خومينى » ، متجسد فى الفقيه العادل ، ومن ثم يتطابق المطلق مع النسبى وذلك بإحالة النسبى إلى المطلق ، أو بالأدق ، بمطلقة النسبى . وأى نسبى يتبقى بعد هذه المطلقة لابد من إزالته لأنه يشكل ، عندئذ ، نتوءا فى عملية المطلقة . والإزالة ليست ممكنة من غير حرب ضارية .

---

(٦) سيد قطب ، معالم فى الطريق ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٥٩ ـــ ٦٤ .

(7) Ali Shari'ati, On Seciology of Islam , trans, Himid Algar Mizan berksley, 1979.

وقد نظّر « على شريعاتى » لضرورة هذه الحرب فى كتابه : (فى سوسيولوجيا الإسلام) ، حيث يقرر أن قصة هابيل وقابيل هى قصة التاريخ الإنسانى ، أى قصة الحرب التى اشتعلت منذ بداية الخليقة ومازالت مشتعلة إلى اليوم . فقد كان الدين هو سلاح كل من هابيل وقابيل . ولهذا السبب فحرب دين ضد دين هو العامل الثابت فى تاريخ الإنسانية . وإن شئنا الدقة قلنا إنها حرب الذين يشركون بالله ضد حرب التوحيد . وإذا كانت أسس الإسلام هى التقية والخضوع للإمام والاستشهاد ، فالاستشهاد فى رأى « شريعاتى » هو أهمها ، لأنه المبدأ الذى يدفع المسلم إلى الحرب من غير تردد . ومن هذه الزاوية فإن الموت لا يختار الشهيد ، وإنما الشهيد هو الذى يختار الموت عن وعى . والمسألة هنا ليست مسألة تراجيدية ، وإنما هى مسألة نموذج يُحتذى ، لأن الشهادة بالدم أرفع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد .

خلاصة القول إذن أن الأصولية الإسلامية تمزج المطلق بالنسبى ، والحقيقة الأبدية بالحقيقة العابرة ، وبذلك تدافع عن حقيقة لاهوتية ماضوية ، وكأنها رسالة أبدية موجهة ضد حقيقة لاهوتية راهنة ، فتعجز عن التعامل مع الوضع الراهن ، ليس لأنها مجاوزة لهذا الوضع ولكن لأنها تتحدث عن وضع ماضوى فتمنح مصداقية أبدية لرؤية نسبية . وفى هذا السياق تصبح الأصولية ممهدة لما اسميه : (صراع المطلقات) . وأقول الأصولية من غير ذكر للسمة الإسلامية : لأن هذه هى الأصُولية أيا كانت سمتها الدينية ، يهودية أو مسيحية أو إسلامية ، أو بوذية أو أية ملة أخرى .

وصراع المطلقات لا تستقيم معه الدعوة إلى سلام عالمى . فالسلام العالمى ليس ممكنا إلا بسلب الدوجما من الدين ، أى نفى الدوجماطيقية . وهذا النفى ليس ممكنا إلا بنفى علم اللاهوت وعلم الكلام بسبب أن مفهوم الحرب كامن فى هذين العلمين . ومن هذا فان الحوار الإسلامى المسيحى إذا أقيم على أسس هذين العلمين ، محكوم عليه بإفراز الأصولية المسيحية والإسلامية . ذلك أن الحوار يفترض التسامح ، أى يفترض مشروعية الرأى المخالف . فإذا ارتقى الرأى والرأى المخالف إلى مستوى المطلق ، تحول الحوار إلى نقيضه ، أى إلى صراع ، لأن المطلق بحكم طبيعته ، لايقبل التعدد . والمفارقة هنا أن تعدد المطلقات مُهدد للمطلقات . ومن شأن هذا التهديد أن يقضى مطلقٌ على باقى المطلقات ــ وهذا هو منطق حوار الأديان وهو أقوى من القصد الطيب من هذا الحوار .

● ألقى هذا البحث فى (الملتقى الإسلامى المسيحى الخامسْ) الذى انعقد فى تونس فى الفترة من ٤ ـ ٩ نوفمبر ١٩٩١ ، بتنظيم من « مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية وبمساندة من مؤسسة كونراد أديناور بجمهورية ألمانيا الاتحادية .

بـدر نشـأت

اللـــــذة



وقفت أطرق الباب .. الباب عملاق .. متصل بالسماء .. منتصب فى الفضاء . لا جدران من حوله .. صمت وظلام .

قلت لنفسى .. يجب أن أدخل من المكان المخصص للدخول .. وأن الذين توفوا لا يسكنون السماء كنجوم ويطلون علينا .

كنت أعرف أن جميع الأقفال قد نامت فى الأبواب .. وأن البيوت العتيقة فارغة القاعات مبتلة بضوء القمر تستند إلى ظلالها الشاحبة ..

استوقفتنى جملة منقوشة على الباب .. تقول إنه يفضى إلى الميناء العظيم .. فى الأرض التى تحب الصمت ..

ورأيته هناك ..

كان على البعد منحنيا عند حافة البحر الأخضر .. خلته يخلع آثامه ليغسلها .. ولكنه كان منكبا على الموج يشرب كحوت ..

بدت لى ملامح وجهه لا تفترق كثيرا عن ملامحى .. وايقنت أن أنا .. هو الذى هنا .. وأن الذى هناك .. هو أنا ..

كيف خرج إلى هذا الداخل ؟ .. هل ضرب لنفسه شعاعا صعد عليه .. أم تسلل عبر دخان إحدى المباخر السبع ..

كان لابد لأحد أن يوقفه .. تشبثت بالباب .. صرخت فى الفضاء .. افتحوا .. افتحوا .. إننى بالداخل .. أريد أن أدخل .

انحدرت الكلمات بسرعة على لسانى وانشقت بها الشفتان .. ولكنها خرجت خرساء وتساقطت ميتة فى السكون .. دون أجنحة ..

وفى البحر رأيته .. كان غريقا مستقر الجسد فى القاع .. يطالعنى بشحوب وجهه وجحوظ عينيه .. وشعره ينساب متماوجا مع الماء سابحا كالعشب ..

مددت يدى إلى الموج أنتشله .. لكنه انتفض فجأة .. سمكة ضربت بذيلها الماء وانفلتت .. وخرج مبتلا عاريا يجرى على امتداد الرمل ..

صحت من خلفه .. يا ابن أبى .. يا آخر .. يا أنا .. عد إلىّ .. لكن هتافا مدويا تردد باسمى .. تهليل وتصفيق .. وكان فى الماء يشقه .. الذراعان آلتان سريعتان .. والراس تغطس وتظهر .. ما إن يلمس الحائط حتى ينقلب عائدا والرذاذ يتصاعد والصيحات تتعالى ..

صرخ أبى :

ــ تترك درسك .. وتعود بخيط على صدرك ...

وفى ركن الوحدة .. انتحيت به أقول :

ــ هو على حق ..

إلا أنه ثار وغضب .. قال إنه ترك لى الكتب .. على أن أترك له اللذة .. وإن كنت أبحث عن السر فهو يبحث عن المعنى .. وأن الجياد على خط السباق متحفزة تهمهم .. وإن كل النساء تحت الثياب عاريات .. والموائد الملكية قد انتصبت والأميرات منتظرات .. وأن الصقر إن شق أغوار السماء لا تعود أمه تعرف اسمه ..

كنت أعرف أنه لا يكذب .. فأسرعت أعدو خلف الشمس المنحدرة لطلب منها أن تتمهل .. أنتظر عند أعالى النهر أسراب الطيور وهى تقبل . أقف عند مفترق الطرق أسأل الأرواح الطيبة .. أين سكة السلامة ؟ .. أين سكة الندامة ؟ .. وأين سكة الذى راح ولم يعد ؟ ..

وفى الليلة الشتائية والريح تعصف بغرفتنا .. وأبى قد حدد إقامتنا فالامتحان قريب .. مضى يخطو كنمر حبيس ارتسم على شفتيه خط ألم ملتو وهو يقول :

ــ ماذا يفيد المشنوق معرفة قوة الحبل ؟ ..

لم أرد عليه .. ظلت جملته فى الغرفة معلقة .. مدلاة من مشنقة .. أحسست به مهموما يفتش فى الأفكار .. سألته :

ــ ماذا وجدت ؟

ــ المهم هو الذى لم أجده .. دعنا نرحل من هذا المكان ..

قلت :

ــ لكن الزمان لن يرحل ..

أطرق برأسه إلى الأرض وارتدى وجهه وجوما حزينا كمن أقام بقلبه سرادقا يتلقى فيه العزاء .. على أن الرجال الذين أقبلوا فى الملابس الغامقة يحجلون كأغربة .. اجتمعوا بأبى وراء الباب الخلفى فى الطابق السفلى .. ونجحوا فى أن يصعدوا الدرج خفية ويقتحموا غرفتى .. يحيطون بجثتى .. ارجلهم فى النور قريبة ممتدة .. وجوههم فى العتمة مبهمة مختفية .. وأصواتهم كأوامر الحرب ..

ثم وقفوا بأجساد هم يطلون من فوقى بملابس بيضاء وأفواه بكماء .. بينما النور الثاقب يتدلى من كل مكان ويتوهج .. كان يشبه النور المتدفق بخط الأفق .. ألوانه جميلة مفرحة .. تتصاعد فى السماء بريئة مزخرفة .. صواريخ منطلقة فى احتفال بهيج ..

لكن المكان غشاه دوى انفجار وزوبعة غبار .. وصرخ جندى إلى جوارى بألم رهيب .. إذ وجد نفسه بقدم واحدة .. سألته ماذا حدث ؟ .. لكنه لم يرد .. انطلق يزحف بجنون خلف قدمه الأخرى الشاردة .. الدوى يقترب والسماء تحترق .. والقذائف تنهمر فوق رءوسنا كأنها معنونة بأسمائنا ..

واتصل بالأفق صف متلاحق من وحوش معدنية ضخمة تقبل وتهدر .. أحسست به ينفصل عنى .. ينطلق

فجأة كمجنون يعدو .. سيل الرصاص يرشق الأرض والحصو والرمل .. ابتلعه الظلام ثم برز كفهد يعتلي أولها .. ويرمى شيئا بداخلها ..

هزنا انفجار .. ودوت بيننا صيحات انتصار .. قال أبى .. نعلقها إلى جوار الأخرى .. وكان الخيط أزرق ينتهى بشىء يلمع ..

غير أن العرافة العجوز شدت كفي .. وكشف الضوء وجهى .. وصعد صوتها أجش آتيا من جوف بئر .. يحيا المرء مرة ولا يعيش أخرى لينعم بما خبر وجرب .. اسمع يا بنى .. لا تنم تحت شجرة فاكهتها لا تؤكل .. لا تشرب من عين ماؤها لا يؤهل .. وإن نزلت بأودية الملح الظامية .. فاخفض ثوبك فالشوق عظيم إلى الأعضاء النامية .. أن رفت طيور السماء بأرض فلا تتوغل .. إن لاح لك الفجر عالقا بباب كهف فلا تدخل .. واحذر فتاة باسقة كئوسها فائرة .. تغمسك فى بحيرة العيون تسحبك إلى خدرها وتطلعك على صدرها .. فإن انت اقبلت .. تكون اربطة حصانك قد حلت .. وجعبة سهامك قد فرغت .. ويصير نهارك ليلا أسود وأرضك زلقة لا يثبت فوقها القدم ..

ونظرت بخوف إلى الأرض من حولنا .. كانت خضراء فى بريق الشمس وأبى يسوق سيارتنا .. وتلوح على البعد معالم قريتنا .. فغمرتنى راحة الأمن وحنين الأهل وأخذتنى البهجة .. عائد تبدت له مشارف القاهرة فى نافذة الطائرة ..

لكن الحزن كان يسبقنا كل صباح إلى مخدعها .. نتسلل واجمين نطل عليها .. تجهد العينان الراقدتان فى التعرف علينا .. ترتفع اليد وتنحدر .. ينطلق الصوت وينهزم .. ونحس بأنفاس الموت تتمطى فى الغرفة وتتحين الفرصة ..

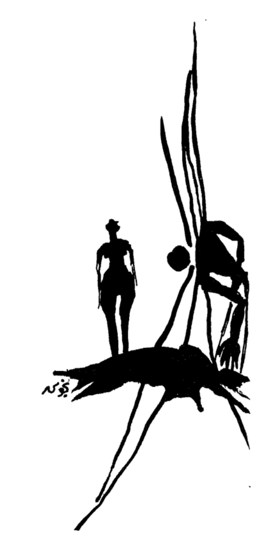
نقبل اليد ونخفى الدمع .. يا أمنا الحنون .. ما الداء ؟ .. أين مكان الدواء ؟ .. نطير إلى أوكار النسور .. نغوص إلى محار البحور .. نشق أحراش الغابات .. نجوب بحار سندباد .. نرمى بجوهرة التنين تحت أقدام الساحرة .. نحضر قلب الأفعى ذات الرءوس السبعة ..

ويتردد الفحيح بين الوديان .. يتخبط الصراخ ويبرز فجأة بجسده الضخم يحجب الضوء .. لهاثه الملتهب يلفحنى .. أبى خلف جريدة الصباح لا يسمعنى .. ويملأ الفراغ صوت مدرس العلوم الجهورى .. وعاشت الديناصورات تسعى على اليابسة .. تسبح فى الماء .. تطير فى الهواء وتسيطر على كل مكان .. ونرى فى تشابه تركيب جسد طفل الإنسان وطفل القردة العليا انتسابهما إلى أصل مشترك ..

ورأيناه ..

أصر زملاء الدرس على أن نزور جدنا القديم . كان بشعره الكثيف منهزما خلف القضبان .. همهم بفرح حين رآنا وابتسمت العينان .. قدمنا له الموز والحلوى .. وأوصينا به الحراس ..

وفى المساء ظللنا نتجادل بعيون ساهرة .. وأبى يتوعد ويصرخ قلت لا تتأخر بعد العاشرة .. ويغلق الباب .. لكن الآخر يتأفف ويرفض .. فنحن واللذة الكبرى على موعد .. كان واقفا يتقد .. عود حديد يحمر ويتلهب .. صحت فيه :



ــ لن نذهب .. اعتدت أن تقاومنى وأن تحرجنى .. فى آخر ليلة تعرت أمامك المرآة .. فأخذك الرعب .. هل كانت

ــ قد لا تجد حشرة .. فى كل حفرة .. واسمع الآن .. كيف تنسى ليلة العمر واللذة البكر .. وأنا أنطلق خلفها تحت قمر تلثم بغيمة .. المطر ينهمر والأرض مبتلة ..

غريبا يتكشف لك لأول مرة ؟ .. فرخ وليد تكسرت من عالما حوله البيضة ؟ .. تحير قليلا .. لكنه قال :

الاحقها خلف النهر وعبر الحقل وفوق العشب .. حتى انتهينا إلى عتمة الجرن فاستلقت بظهرها على كومة تبن .. وتالق بالعيون ذعر واشتهاء .. ويدها الممتدة ترفع عود قش إلى صدرى .. ليوقفنى .. وها نحن نعود .. البيوت هى البيوت .. وعبق اللقاء فى المكان لم يتبدل .. وفى الزمان لم يرحل .. الريح أن حضرت إلى أرضنا تتوق إلى شجرة الجميز .. وأنا أتوق إليها .. كيف تنسى اندفاع القطار فى جوف النفق .. تهدل شعر الشمس وهى تركب بنصفها جسد الأفق .. انطباق بطن الأرض .. على عود النبت ..

قلت أقاطعه :

ــ أنت تحلم .. ألا تحس بالحاضر يمر بنا الآن وهو يدخل إلى الوجود .. قد لا تتمكن ..

ــ لا .. مقدمة السفينة تمخر كل البحار .. سيدة الضوء لا يوقفها جدار .. جنية الأرض تقبل من اللا مكان منسلة فى النسيم مختفية فى الطل لا تبصرها أى عين .. دعنى .. فقد أزف موعدها وارتمى الثوب على يدها .. تنتظرنى أقبل فى التو مسرعا كفرس الملك ..

وانفتح الباب .. أبى أطل برأسه يأمر :

ــ جهز حقيبتك .. سنرحل ..

فاجأنا النبأ ..

كان عند شباك السماء يحلم .. امتدت قبضته تدفع الشمس إلى الخلف .. تود الزمن أن يرتد .. وقف ينعى أماله الضائعة ورغباته المنسلة .. وظل يائسا يتلفت حوله .. راعٍ ضرير يبحث عن خرافه الضالة ..

محمد صالح



المعلقـــة الثامنـــة

الوقوف على الأطلال

هؤلاء الذين ادّعوا أبوّتى :
الآباء البدلاء الذين تنازعوا قلبى ،
واوسعونى محبتهم .
المتصدقون المنّانون البخلاء :
الذين قايضوا بميلادى فتات طعامهم ،
وفضل كسوتهم..
أى شىءٍ أكثر يطوّقون به عنقى ؟
أنا ذا على أطلالهم :
أنفض أضغاث أحلامى ،
وأطمس على القلب الذى عَلِقَهم .
أكشط أختامهم على الفخّار للهشّم ،



والمسلّة المسروقة .
واعدّ عليهم حجارة المسجد ،
واتبوّا مقعدى من النار .
لا ادرك ثارى ولا أبلغ دمى .
كل أرضٍ مغتصبة ،
وكل حلمٍ مباع .

في وصف الناقة

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ
ياخفيفاً خفتْ به الحركاتُ
ولهم فى خراجها ألفُ سهمٍ
وله فى غرامها حسراتُ

الشعراء الصعاليك

هل أدارى بصقتى فى الحلقِ ؟
أم أرمى بها ..
أبعد ممن أعطبوا روحى ؟
سأختار بديلاً يفضى ..
لعينيها ،
وأغتال أبى .

مصطــفى صفــوان

الحــق .. أســاس الاجتماع

يعلم[1] القارىء هذه الصيغة من صيغ القانون الروماني التي استعادها الفيلسوف الإنجليزي « هوبز » : **السلطة لاالحقيقة ، هي التي تصنع القانون** » . هذه القضية لا مجال للشك في صحتها على المستوى الذي يقوم فيه القانون بتنظيم العلاقات بين الناس ، والحكم في منازعاتهم . من هذه الزاوية نستطيع أن نقول إن الرأى النقيض الذى أعرب عنه فيلسوف إنجليزي آخر ، هو « لوك » إذ قال : « **القانون هو الذي يمنح السلطة** ، لا يعدو ، رغم التناقض الظاهر ، أن يكون صياغة ، لقانون وضعي آخر ، وإن يكن قانونا دستوريا ، يستهدف كذلك تنظيم العلاقات بين الناس ، وبالذات بين الرعية وإمارة الحاكم ، المعروفة باسم « التكليف »

يبقى أن مسألة الحقيقة التي ينحيها الرأى الأول صراحة والثاني ضمنا ، لا تلبث أن تعود حين يتعلق الأمر بالسؤال عن الشرعية ، سواء كانت شرعية السلطة التي تصنع القانون ، أو شرعية القانون الذي يمنح السلطة .

من أين تأتي هذه الشرعية إن لم تأت من كائن يقع الإجماع على تعريفه بمصداقيته المطلقة ؟ أى من كائن لا يمكن أن يدخل في عداد الجماعة فما من إنسان ناطق ، ولو كان ملكا أو حاكما ، يعلو على المكر ، أو مظنة المكر .

الله وحده ينفرد بالحق « ولا يلعب بالزهر » وحدانيته مستمدة من كونه وحده يقول الحق . وأى دليل أقوى على مصداقيته ـ في حين أن الحقيقة لا ضامن لها سوى الكلمة ـ من كون الدنيا والتاريخ لا يحدث فيهما حادث إلا ما سبقت إلى قوله كلمتُه ؟ هذا بالفعل هو مدار التحدّى الذي قذف به رب الأديان السماوية في وجه الآلهة

[1] هذا المقال يضم صفحات من كتاب للكاتب سوف يصدر باللغة الفرنسية .

الزائفة ، فى حضور شعبه شاهداً (**سفر إشعيا ، الإصحاح الأربعون**) . ١

فإذا عدنا إلى القانون الرومانى رأينا ، « **دونالد كللى** » فى كتاب صدر له عام ١٩٩٠ عن دار « **هارفارد** » بعنوان « **الناموس الإنسانى** » ، رأيناه يقول :

إن النظام الاجتماعى عامةً لم يكن فى نظرة الرومان ظاهرة طبيعية ، بل نتيجةً من نتائج الجهد الإنسانى ، فعلا من افعال (الإيمان) الذى كان الرومان يعدونه فضيلة مركزية ،اجتماعية وسياسية بقدر ما هى خلقية ودينية ،وما استطاع علم التشريع ابدا أن يفلت من هذه المقدمة .

إن الأمر ، امر الحياة الاجتماعية ، يدور هنا حول ما سماه الشاعر الفرنسى « يول فاليرى » باسم التصديق المبدئى (فيدوسيا) . ويجدر بنا أن نذكر هنا فقرة كتبها ، فيما يشبه التنبؤ ، بإحدى مذكراته ، عنوانها : « **أعتقد** » :

« **إنى اعتقد ان هذه الأساطير الكبرى المعروفة** باسم **الفلسفة والتاريخ ، آيلة قريباً إلى الانحلال ، أو الزوال ، أو التحول .**

أساطير ، أى خَلْقٌ للتصديق ، أى لُغة .

لهذا سوف تحل محل الفلسفة والتاريخ حلولا يزيد أو ينقص دراسةُ **قيم الكلمة** ـ دراسة سوف تُدرج مصنفات هذين النوعين بين الرواية والأشعار دون أن ننسى الكتب المقدسة ، وعلم الإلّهيات ، الخ ... ـ جميع مكتبة **التصديق** »

فإذا أردنا أن نرى أين يتجلى فعل هذا التصديق المبدئى أشد تجلٍّ ، رأيناه فى **مجال الضمان** الذى تستند إليه قيمة النقود ، وهو ما أعرب عنه « **كونترو فيتش** » فى كتابه عن « **فردريك الثانى** » ، ملك صقلية فى القرن الثانى عشر ، إذ قال :

« **إن قيمة النقود** كانت تضمنها فى جميع العصور الدينية بطريقة أو بأخرى الكينونة الإلّهية ، التى كان يؤمن بها الشعب . فالحيوان الطوطمى يضمن قيم العلامات النقدية البدائية ، كما يضمن إلّه المدينة النقود الإغريقية . وكذلك فى روما ، كانت صور الأباطرة المؤلَّهين ، ثم صورة المنقذ (أى المسيح) شاهداً ، ضمن علامات ورموز أخرى ، على قيمة النقود فى العصور الوسطى » .

لهذا لم يكن عجبا أن نعلم أن النقود كانت تصكّ قديما فى المعابد . ويخطىء القارىء لو ظن أن الأمور تختلف اليوم اختلافا جوهريا . يكفى أن أذكر له شهادة وردت على لسان « **ريتشارد سايرون** » الذى اشتغل مساعدا خاصا للسيد « **فولكر** » ، المدير الأسبق لبنك الاحتياط الاتحادى بالولايات المتحدة ، نقلا عن كتاب « وليم جرايدْر » « **اسرار المعبد ، أو كيف يدير الاحتياط الاتحادى شئون البلد** » الذى صدر عام ١٩٨٧ فى نيويورك ولندن وغيرهما . قال :

« **إن النسق يشبه تمام الشبه نسق الكنيسة . وربما كان هذا هو السبب الذى يجعلنى اشعر فيه بهذه الراحة . فهناك البابا ، الرئيس ، ومجمع الكرادلة ، حكام البنوك ورؤساؤها ؛ ثم القسس ، وكبار الموظفين .. لا بل نحن نملك ايضا طرقا من طرق الفكر الدينى ، مثل اليسوعيين ، والفرنسيسكان ، والدومينيكان ، سوى اننا نسميهم البراجماتيين ، والنقوديين (سونيتساريست) والكينزيين المحدثين** » .

إن الحديث هنا عن « تطور علمانى » حديث أجوف . فالأمر لا يتعلق بتطوّر ما ، أيا كان الاتجاه الذى تراه لهذا التطور ، بل بضغط تخضع له كل مؤسسة إنسانية . ضغط لا هو بضغط العرف أو المأثور أو السلف أو التاريخ ، أو هو ـ وراء هذا كله ـ ضغط تمليه بنية العلاقة التى تربط الإنسان ، لا بالزمن ، بل باللغة ، من حيث تتجسد فى الكلمة بما هى صادقة أو كاذبة .

ولكن ما معنى هذا كله ؟ إذا كان الحق هو أساس اندراجنا فى جماعة واحدة ، وإذا كان هو أساس التداول بيننا ، سواء تداول النقود ، أو تبادل الكلمة ، فهل يعنى ذلك أن كلا منا ملزم باتباع معايير « قبيلته » ؟

كلا ، بل إن القارىء لو أمعن قراءة ما سبق لتبين أن الأخذ بالإجماع ، دليلاً على الحق ، مغالطةٌ . وربما كان الأصدق قول القائل : **حيث الإجماع ، هناك الإثم** . ألم نر أمما بأسرها تجمع على عقاب كان شرًّا من الجريمة ؟

نعم ، إن الحق هو الأساس الذى تستمد منه شرعيتها كل سلطة ، سياسية كانت أو دينية ، وسواء أكانت تلك السلطة التى تملى القانون ، أو التى يمليها القانون . ولكن الكلام باسم الحق ينقلب إلى شرّ محض ، إذا هو ادعى الحجْر على العقل ، الذى لا يملك أحد سبيلا غيره إلى معرفة الحقائق ... ولو ضلّ .

سـعيد الكفـراوى

فى حضرة الملائكة

إلى أخى عبد الحكيم قاسم « فى ذكراه »



نلعب كالعادة كل ضحوية .

نرسم بالحجارة على الأرض دارًا ، بها قاعة للنوم ، وحجرة للمسافرين . ومجلساً بساند من الطوب الأخضر ، مفروشة أرضه بورق الصفصاف والتوت ، ونشتل حول الدار سوراً من الفروع المزهرة ونسميه الجنينة ، ثم أكتب أنا على بابها بخط يدى « دار العريس » .

أختى « الطاهرة » تجلب الماء من النهر بدلو مثقوب يخر ، فيغرق شعرها وتضحك « مديحة » بنت عمى — العروسة — التى تجلس فى الجلوة بعد أن زجّجت لها أختى عينيها بالكحل، وحمّرت خديها وشفتيها بالورق الملوّن ، تنتظر دخولى قادماً من عند سور الجنينة ، شابكا طرفى بفتحة الثوب ، عاملا جلبابى بذلة ببنطلون قصير .

صاحت أختى وقد أشارت ناحيتى :

— العريس وصل .

وأطلقت زغرودة بصوتها النحيل فجلجلتْ فى الفضاء ، وعلى النهر ، والحقل ، وحتى السماء العالية . ساعتها بدت الدنيا فى عينى كأنها الظلّ الذى يظلل الناس الماشين .

جلستُ أمام الدار أتأملُ أختى التى أغرقتها الشمس ، ورمت بظلها على الأرض ، وهى ترسم على التراب أقداما صغيرة بجسمها النحيل فى إيقاع رقصة الفرح ، يتوهج وجهها بضوء شمس الضحوية ، تتطوح ضفيرتاها حولها ، وقد شبكت فيهما زهرات بيضاء من أرض الجنينة ، تغنى فى النور ، وكأنها تغنى لشمسها الحرة التى تزورنا كل يوم .

— قوم يا عريس ادخل على عروستك .

دق قلبى وعرقتُ ، وركبنى الخجل . نهضتُ ببدنى ،

وانزلتُ جلبابى ، ودخلتُ من باب الدار الصغيرة ، وجلستُ بجانب بنت عمى التى بدت للحظة مكسوفة . تاملتُ عينيها الواسعتين ، وشعرتُ كأننى اراهما لأول مرة . كانتا فى سواد الليل ، وكانتا تضحكان .

ضحكت « الطاهرة » من جديد ، وقد القت بنفسها فى بحر اللعبة ، واحسستُ كأنها هى العروسة ، تعيش فرحتها الحيّة ، فاحببتُ أختى أكثر من كل يوم .

اشارتْ « الطاهرة » ناحيتنا .

ــ يا الله قوموا ناموا . الليلة ليلة الدخلة . هاروح اجيب لكم حلة الاتفاق . نمنا على الأرض تسترنا الفروع الخضراء . وتوجهتْ هى ناحية الحديقة ، وتكورت ثم نفذت من سور الليمون . كنتُ اعرف أن الحديقة منوّرة بالثمر الأصفر كمصابيح الفرح ، يتخللها هواء طرى ، وتكتسى ارضها بالعشب ، وبالظل المنقوش ببقع شمس الضحى .

عادت وقد جمعت البرتقال فى الدلو .

كنا نائمين يدى تحت رأس بنت عمى ، وذراعى الأخرى على جبهتى . كانت أختى ما تزال تطلق غناءها . وتصفق بيديها .

احاطتنا بسور من البرتقال المنوّر كالمصابيح ، وقشّرت واحدة ، قسمتها نصفين ، أعطتْ لى نصفاً ، وللعروسة نصفاً . كانت البرتقالة حيّة ، سال منها الدم ، ولوّن كف البنت الصغيرة فصاحت :

ــ برتقال بدمه .

كان الهواء قد بدأ يطيب ، ويضرب رأسى .

وكانت الشمس تنير البرتقال ماتزال ، وتحوله إلى شموس صغيرة طارت من أمام عينى ، فمددت يدى احاول أن امسكها ، لكنها زاغت منى ، وكنت أحاول النهوض لكن رأسى لم تطاوعنى ، ورأيتنى أعدو على جسر النهر ، تفاجئنى الملكة التى تحكى لى حكايتها جدتى ، تخرج بعربها متوجة بحبات البرتقال ، تغنى غناءها الذى يصلنى مختلطا بالعطر الذى يقابلنا على السكك كلما اجتزنا البستان . مثقل الجفون لا أرى سوى زَمْج الملكة ، ولا أسمع إلا صوت الغناء الجميل .

هيه .. من الذى يعدو ناحيتنا من أرض البستان ؟ .

يأتى متسللا كذئب البرارى دافعا من أمام وجهه الخشن ، وعينيه اللافحتين الفروع . آتيا ناحية دارنا الصغيرة ، المخططةبالحجر .

عمى « حامد » !.. أبو « مديحة » العروسة ! .

كان عمى يقف على رءوسنـا يمسح المكان بعينين تطلقان الشرر له شكل القط البرى بعينيه الصفراوين ، وشاربه الكث الذى يغطى فمه .

كان فخذى مكشوفاً ، يستلقى على فخذ البنت المكشوف أيضا . سحبتُ يدى من تحت رأسها ؛ ووضعتها على صدرها ، عندما جاءت ضربة العصا تلسعنى فزعت وسحبت يدى ، وانتفضنا واقفين .

ــ يا أولاد الزوانى .

وكبش ضفائر البنتين وسحبهما على تراب الجسر . جريتُ على خطى البدنين ، امدُّ يدى صارخاً .

ــ كنا بنلعب يا عمى ، والله كنا بنلعب .

تركتُ يده ضفيرتى « الطاهرة » ، وعندما اقترب منى ، لكمنى بكلوة يده ، فهويت على رمل الجسر . وقد بدأ دمى ينزف ، وينسال على جانب فمى .

أحسست بطعم التراب فى حلقى ، تأتينى استغاثات البنتين من على النهر ، ومن أرض البستان . كنتُ أتمنى أن يتركهما لوجه الله تعالى ، وكنتُ اسمعني أردد بفحمة البكاء « كنا بنلعب يا عمى ، والله كنا بنلعب » .

كنتُ أراهم يغيبون عن عينى ، وأنا أحاول وحيداً ، تجمع يدى ثمرات البرتقال الصغيرة ، وتلقى بها للنهر ثمرة وراء ثمرة .

تسللت للدار ، وكمنتُ خلف زكيبة القمح المركونة وراء باب قاعة الخبيز . رأيتهم يتحلقون ، تقترب رءوسهم من بعضها ، وتشوّح أياديهم وأكفهم التى لها أصابع تنتهى بأظافر كمخالب الطير .

كان أبى « كبير العائلة » يجلس على دكة النورج المركونة فى الباحة ، يضع عباءته الكشمير على ظهر الدكة ، ويفرك بأصابعه طوبة حتى فتتها ورمى بها ناحية شعاع الشمس فرأيت ذراتها تتماوج ، ثم تضيع .

وكانت أمى تقف بالقرب من زير الماء .

أمى التى ستسعفنى وتأخذ بيدى ، والتى أراها مستغيثة بخوفها ، يأتيها النور من شرّاعة الباب فيكشف عن جدائلها التى بدأت تشيب . أمى التى كنتُ أنام على فخذها عند عتبة الباب ، أمام جامع « أبو حسين » أقصّ عليها ما قرأت من قصص الأولياء ، وأحكى لها عن معجزاتهم ، والتى كانت تعشق بشكل خاص قصة سيدنا « إبراهيم الدسوقى » رضوان الله عليه ، والتى كانت تقول لى كل مرة راجية : « قول يا « على » عمل إيه سيدك « إبراهيم » مع التمساح ؟ » ، وأمط رقبتى ، وأعتدل مفخما صوتى الرفيع وأقص عليها : « لما خطف التمساح الصبى ، جاءت أمه المذعورة لسيدنا « إبراهيم » الولى الطيب ، فأرسل نقيبه ونادى بشاطىء البحر : معشر التماسيح من ابتلع الصبى فليطلع به ، فطلع التمساح ، ومشى معه إلى الشيخ . فأمره أن يلفظ الصبى فلفظه حيًّا بإذن واحد أحد ، ثم قال للتمساح : « مت بإذن الله فمات » . تبكى أمى وتمسح دمعتها بطرحتها ، وأسمعها تهمس : « سبحان الله القادر » . ثم تطبطب على ظهرى ، وتتأملنى مزهوة وتقول لى : « الله يبارك فيك ، ويطرح البركة من حواليك يا « على » يا ابن بطنى » .

رفس عمى الزيرَ فكسرة ، وانسال الماء فى بحراية القاعة فنهضتْ امرأة عمى « أم مديحة » ، وانشغلت بنزح الماء ، وقد طأطأت رأسها ، واصفر لونها .

نظر أبى لعمى وقال له :

ـــ اهدأ « يا حامد » أمال .

ـــ أهدأ ازاى يا خويا .. أنت لو شفتهم .

ـــ دول عيال برده .

ـــ عيال ؟ أدبحها بإيدى ، وادبحه ، وأتاوى رمتهم ، ولا لك عليه ديّة . أعرف أبى وقدرته على كبت عواطفه . وتلك البسمة المعلقة دوماً على شفتيه ، فى الصعب ، وفى الرضا .

قال لعمى :

ـــ هوّن عليك يا راجل .

صمتوا لحظة جميعهم وكأنهم راحوا فى غفوة ، بعدها خرج لنا من قاعة الفرن . ذلك الصوت الذى أعرفه ، والذى يأتينى فى المنام ، الصوت الذى علمنى الحكايا كلها قبل أن تختلط أحوال صاحبته . صوت جدتى

« هانم » التى مشتْ فى الزمن مائة من السنين ، ترقد على ظهر الفرن ملفوفة بلحافها الكالح ، تغيبُ عنّا بالأيام ، ثم تعود صافية الذهن تستعيد أيام طفولتها ، وأيام عُرسها البعيد ، تنادى على جدى الذى مات فى الزمن القديم . أدخل عليها فى غبشة القاعة ، وأتحسس بيدى ظهر الفرن فإذا ما عثرتُ عليها أمسكتُ بكيس من العظام .

— ستى

— مين ؟

— أنا « على » .

— « على » ؟ « على » مين ؟ .

وتروح منى ، وتألف عينى الظلام ، وأراها فى لغة السنين تتطلع ناحيتى بعينين تبرقان ، صغيرة فى حجم عيّل صغير ، وقد انطوت على نفسها .

خرج صوتها للرجال فى الباحة .

— طاهروهم « يا سليم » طاهروهم يا ابنى . طاهر البنت تبرد .

همّ أبى وهمس لنفسه .

— الختان .

عبرت الكلمة من عندهم حتى مخبئى فلم أفهم . نهض أبى صائحا .

— نادوا « خالد » حلاق الصحة .

خرجت من الدار أم « مديحة » ، ولحقتُها على العتبة تلتفت ناحية البنتين المقيدتين بحبل التيل ، والملقاتين على باب الزريبة كومتين من متاع قديم ، مهمل بخارج الحسبان .

« خالد » حلاق الصحة يقرع الباب بمقرعته التى على شكل كفّ اليد المطبقة ، يتنحنح ويدفع الباب داخلا ، قائلا « يا ساتر » . يرى أبى جالسا على دكة النورج ، وأمى واقفة بجانب الزير ما تزال ، وعمى ينفخ من منخريه الغضب .

— خيرا ؟ أم « مديحة » قالت لى ...

قالها « خالد » وجلس بجوار أبى .

شوّح عمى « حامد » بيده فى وجه الرجل وصاح :

— قوم يا أسطى « خالد » شوف شغلك .

وضع الأسطى « خالد » على حمالة الزير حقيبة من الكاكى الكالح . تلتمع بنقط الزيت ، مشبوكة بسحابة نحاسية مطموسة . رأيته يخرج الموس ، ويفتحه ، فيلمع فى شعاع الشمس ، ثم يدس يده ويخرج مسنا ينقط عليه نقطا من الزيت . يبدأ فى شحذ الموس شحذات باردةً ، وناعمة ، تنفذ فى التراب ، والجدران ، والفراغ فى الباحة ، فى الأبدان الحية ، المتوترة ، ترتفع مع عامود العفرة الذى يزوبع بزوبعة صغيرة دائخة فى ساحة الحارة . الموس يُسَنُّ على بدنى فيقشعر جلدى ، وتضنينى شهقات البنتين — أنا — أسير الجحر الذى ألبد بداخله .

ماءتْ قطة الدار مواء متضرعا ذليلا ، فهشتها الخالة « نور » التى حضرت على عجل :

— بسْ الله يلعنك .

مرقتْ القطة مرفوعة الذيل ، متسلقة جدار الدار إلى السطوح .

أشار أبى إلى « عمى » فحمل البنتين وألقى بهما على دكة النورج ، وانتزعا عنهما سرواليهما .

تفزعان . عصفورتان فى القفص . تمدان الأكفَّ كالمستغيثات . تشهقان ، وتدفق عيونهما الدموع .

ـــ لا والنبى يابه . حرّمت .

اختى .. توامى .. « الطاهرة » .. كفى فى كفها ، واقدامها علامة الفرح على السكة ، وفى حضرتها أرى الملكة .

شُدت افخاذ البنتين ، ورأيت ما لايرى ، فاغمضتُ عينى . نظرتُ وعرفتُ ، وخفتُ أن أصرخ .

شيئان كلسانى عصفورين . صغيران ، شاحبان ، ينامان على مخدة من لحم طرى له لون الدم . تمتد اليد وتمسك بطرف الشيء وتشده قليلا ، ويتسحب الموس فيجتزىء قطعة من لحم قلبى . انشطرُ واصبح عيالا كثيرين يتخبطون فى السكك المسدودة ، وأشعرُ بغثيان يصعد من بطنى ، فيملأ خياشيمى ، برائحة الدم الآدمى المختلط برائحة الشيح ، والبخور وعرق الرجال فى باحة الدار .

رفعتُ وجهى وقد اظلم للحظة ، كاننى قد أصابتنى الدوخة ، وكانت كل الأبواب أمامى مسدودة إلا من باب وراءه ضوء للنهار ، يأتينى صوت أبى « فين الولد ؟ .. هاتوا الولد » . كان إحساس غير صاف بالمهانة يضخ فى دمى ، وكأن أحدهم يمضغ لحمى ويبتسم .

كدتُ اقع فتساندتُ على زكيبة القمح .

راحت الضحوية ، وغابتْ البنات عن عينى ، وغابت الملكة .

هل امُدّ يدى . واجمعُ البرتقال ، والقى به للملكة الغائبة ؟

كأنما الدنيا تظلم امامى ، وأنا أحدق فى الباب الذى وراءه الق النهار ، أتأملُ الكفَّ الذى يأتى ناحيتى فينتزع خُصيتى اللتين اراهما موصولتين بشرايينى فأصرخُ صرخة اختلطت بصرخات أختىّ ، اللتين ينبثق من جرحيهما الدم من كتمةَ البنّ فى سواد النيلة ملطخاً .. قاعة المعاش .. سنين جدتى .. شارب عمى .. دكة الطهور .. هامة أبى .. دموع أمى التى تحولت لدم . أجدنى وقد دارت بى الدنيا فوقعتُ على الأرض فى هبدة لا املك لها ردا ، يأتينى صوت أمى من الحلم .. من بحر الدم :

ـــ « على » « اسم النبى حارسك وصاينك . إلْحَقْ يا ابو « على » الولد سورق .



وســادة الهــاويــة

حين تصير الشوارعُ لَدْنةً

يحكيان عن شهوة الأخضر

تَعِدُه بأنّها لن تشرب من ماء النيل

حيث عرّتْ النسوةُ أفخاذهن

وانهمكن فى إزالة الدّهن عن صحنٍ نحاسى

(تصعدُ بالشهوة

تصعد بالكلمات إلى ذروة الأقلام

إنها الحدود التى لن تُوطَأ إلا بالشروخ

هل ستتلقاها عندئذٍ وسادةُ الهاوية

أم شجرةُ النار ؟

هكذا يدهمكَ الأبيضُ فتصير عوداً من البَخُور

وتعرف أنك لستَ شهيداً

وأنّ الرائحةَ تحْذرُ الأماكنَ التى أخافُ

فيدخلها وجهى الذى لا تخافه الأماكنُ .

(وحين تدخلينَ زمنَ الأسرَّة

تبدو النوافذُ إطاراً للجدرانْ ...)

« كنت أُرتعش كالنّرد فى قبضة لاعب خاسر* »

(ولقد كنتِ تحبين هذه اللحظة

حين تصير الأجساد دواماتٍ

تهاجرُ اللغةُ

ترقبكِ من فوق الأرفف بأعينٍ معتلّةٍ

تبين الظلالُ عن نفسها ، تتقدمُ نحو ذراعيكِ

وكلاعبةٍ ماهرةٍ تزاوجينها على الحوائط ..)

فى صمتْ

كصمتِ قطنةٍ مبتلَّةْ .

لم يكن رائحةً قَشّرتْ رُكامَها

كان كأصابع غُمِستْ فى مَرق النشوة

حاراً كالموت ...

هل ما زالت هناك أزمنة لم تشربها الأماكنُ ؟

أزمنة مترعة كالصبار

شفيفة كقطٍ يسترخى على عتبة البيت ..

الربيعُ ورقة حنّكتها الريحُ

ولن يسعكِ النزولَ إلى بئر فالماءُ حالكٌ هناك

والبئرُ ليس سوى شفتينٍ بلهاوين ...

(لقد عشتُ طويلا

حتى أننى لا أتذكر بيتاً خالصاً

أو شخصاً خالصاً)

أعدتُ ترتيب حجرتى مئات المرات

غير أن النافذة ما زالت فى مكانها .

فى مواسم متلاحقة

كان الصغار يتراكمون فى الغرف المجاوره

حيث أنفاسهم مزيج من الحلوى ورماد النشوة البكر

(والصدر المريض

يخشّه اليودُ

ثقيلاً كالهجرات ...)

أعرف كيف أحفر أخاديدى

كدبوسٍ ساخن يغوص فى صديد البثور

وهذا الألمُ البدائىُّ ممتع وميِّت .

كورينى كالرحم

لا شىء يسترنى

إذ تعرينى الكلمات ..

لطـــفى الخـــولى

تساؤلات
حول الفكر العربى المعاصر

تكشف دراسة تاريخ العرب بعد ظهور الإسلام عن ظاهرة مافتئت تتكرر على امتداد خمسة عشر قرنا من الزمان،وهى فترة تمتلىء بين آن وآخر بالشخصيات التاريخية الكبرى ، غير أنه لوحظ أنه ما إن تغادر كل شخصية كبرى مكانها على المسرح حتى ينحدر العالم العربى من القمة نحو أغوار ووديان شديدة الانحدار ، وذلك يعنى تدهورا عميقا فى أحوال العرب ، وأن ما حدث بالنسبة للأمويين فى الشام ، حدث للعباسيين فى العراق ، ثم أصاب الأمويين فى إسبانيا . كان العرب يبلغون ذروة القوة والمكانة على أيدى حكام مقتدرين ثم لا يلبثون أن يخسروا كل ما ظفروا به ، حالما يختفى هؤلاء الحكام .

نحاول فى هذه الورقة أن نلقى بعض الضوء على هذه الظاهرة من منظور محدد هو المنظور الثقافى الأعم ، طالما أن موضوع ندوتنا يركز على جذور الفكر العربى . وسوف نتحدث عن بعض جذور للفكر العربى ، وفق رؤية تاريخية ، تتناول النقاط الأربع التالية :

١ ـ تجربة الحضارة العربية الإسلامية فى فترات ازدهارها .

٢ ـ ميراث البداوة فى الفكر العربى : استمرار الصراع بين « القبلية » والامة .

٣ ـ هيمنة الفكر الدينى السلفى : استمرار الصراع بين الماضى والمستقبل .

٤ ـ أزمة التيارات الفكرية الحديثة فى الفكر العربى .

١ ـ تجربة الحضارة العربية الإسلامية فى فترات ازدهارها :

لم يعد هناك جدال حول أن العرب أقاموا بعد ظهور الإسلام واحدة من أعظم الحضارات الإنسانية،وكان لهذه الحضارة فى إبان ازدهارها ، قيم ومآثر ، تجلت فيما يلى :

١ ـ أقام العرب امبراطورية شاسعة الارجاء كانت وظلت متعددة الأعراق والأجناس . وتجلت المفارقة ، هنا ، فى أن العرب كفرق كانوا أقلية سكانية فى هذه الإمبراطورية .

٢ ـ مع ظهور بعض الحكام المستنيرين ، أظهر رجال العلم العرب والمسلمون ، رغبة عارمة فى المعرفة ، دفعتهم إلى البحث فى ميراث الحضارات السابقة على ظهور الإسلام) جمعوا الكتب ودرسوها، ونقلوا إلى العربية من لغات يونانية وفارسية وقبطية وسنسكريتية . تم ذلك فى إطار احترامهم العميق لما خلف السابقون عليهم من تراث . فأشادوا بحكمة المصريين ، ولقبوا « ارسطو » بـ (المعلم الاول) وأخذوا من الهند بعض علومها ، ونقدوا جوانب أخرى فى ثقافتها . كل ذلك ، مع علمهم بأن الكثير من الفلاسفة والعلماء والأطباء كانوا وثنيين . لقد كان المأمون يستقدم رجال العلم والمعرفة ، إلى بغداد ، دون نظر إلى جنسيتهم ودياناتهم : فمنهم المسيحيون واليهود والمجوس . ولم يكن غريبا بعد ذلك أن تصبح اللغة العربية لغة العلم، قبل أن تصبح لغة الحديث .

٣ ـ فى هذا السياق من الإقبال على المعرفة والتفاعل مع روافد الحضارة الإنسانية الأخرى ، قدم العرب والمسلمون إضافاتهم وإبداعاتهم . تكفى الإشارة إلى أسماء قليلة : « ابن سينا » و« ابن رشد » فى الفلسفة ؛ كما ظهر علماء وأطباء عظام : فى مجال العلم الرياضى والطبيعى ، كان هناك « ابن الهيثم » و« الخوارزمى » و« البيرونى » ، « ومسلمة المجريطى » (من أهل قرطبة) . وفى الطب : « أبو بكر الرازى » و «ابن النفيس » الذى يعتبر رائدا فى الدورة الدموية . وهناك « جابر بن حيان » أبو الكيمياء ، والذى طور نظريات اليونانيين والمصريين . وظلت مؤلفاته تؤثر مئات السنين فى أوربا وآسيا . وهناك الجراح « ابو القاسم القرطبى » (القرن الرابع الهجرى) . ويشار هنا إلى « ابن البيطار » الذى ولد فى أواخر القرن السادس الهجرى كأشهر علماء النبات . وقد ازدهر للنهج التجريبى فى الكيمياء . واكتشفت مواد جديدة مازالت تحمل أسماءها العربية : الصودا والكحول والشراب القلوى .... الخ .

وفى عهد الدولة العباسية ، أدخل نظام تشريح الحيوانات ، بهدف ترقية الدراسات الطبية .

٤ ـ ثم تمثلت المأثرة الكبرى للحضارة العربية الإسلامية فى أنها شكلت فى عصرها حلقة التواصل وجسر الاتصال القوى بين الحضارات القديمة خاصة اليونانية من ناحية ، وبين الحضارة الأوربية من ناحية أخرى . وتم هذا من خلال التحام رافدها الخاص بأوربا التى كانت قد بدأت تنهض فى أواخر العصر الوسيط . وإن إشارة قصيرة إلى «ابن رشد » الفيلسوف العربى المولود فى قرطبة عام ١١٩٨ م . تغنى عن التفصيل . فبينما كانت أفكاره تدان وتقاوم فى الشرق العربى وتحرق كتبه فى الاندلس ، كانت أوربا تعكف على نقل ما توصلت إليه من مؤلفاته . ونقلتها إلى اللاتينية . واستمرت تدرس رسميا فى جامعاتها العديدة من عام ١٢٠٠ إلى عام ١٦٥٠ م . ولما كان «ابن رشد » هو رائد الفكر العقلى فى الفلسفة العربية قد اعتبرت أفكاره ركيزة أساسية من ركائز حركة التنوير الأوربية .

هذا الجزء العقلانى فى الفكر العربى أحاطت به كما نعلم ظروف مختلفة . أدت إلى ضموره المستمر . ولم يعد ، حتى اليوم ، مستقرا فى تربة تسمح له بأن يحفر رافده العميق والجديد فى تيار الفكر العالمى الحديث .

٢ ـ ميراث البداوة : واستمرار الصراع بين « القبلية » والأمة :

إن دور الإسلام فى قيام الحضارة العربية الإسلامية هو أيضا أمر مسلم به . فقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، ووجه العرب إلى الاستقلال والحياة المدنية . وأراد الإسلام أن يوحد القبائل العربية فى أمة واحدة وتمكن من ذلك . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوى ، خاصة فى فترات الحرج ، التى كانت تعرض للدولة أو للدول العربية . وتم ذلك ـــ إجمالا ـــ على الوجه التالى :

على المستوى الاجتماعى : كان العرب ينقسمون إلى قبائل عديدة لا تكف عن التناحر إلا لتعود إليه،وقامت الخلافة على العصبية القبلية ، على الرغم من استنادها إلى مبررات دينية.وهذا يفسر لنا لماذا استحكم العداء بين عرب الشمال وعرب الجنوب . بين العدنانيين وبين القحطانيين ، بين أهل المدينة وأهل مكة ، وبين الأمويين والعباسيين . ووصلت الخلافات الداخلية إلى الأندلس ، فمزقت العرب شر ممزق . وامتدت الأحقاد القديمة بين عرب الشمال وعرب الجنوب إلى إسبانيا . وإن نظرة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المحدثين ،لتبين أن المنهج القبلى فى حل الخلافات،بالاقتتال ، مازال قائما كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . وأنه لم يحسم نهائيا لمصلحة الأمة ، وإن اتخذ صورا شتى فى صراع العائلات والعشائر والطوائف والأحزاب .

٢ ـ **على المستوى السياسى** : لما كانت القبيلة هى الوحدة التى انبنى عليها نظام البدو الاجتماعى فقد تحتم لحمايتها من التفكك أن يرفع تاريخ القبيلة إلى مستوى الأسطورة . فقيل إن القبيلة ببطونها وأفخاذها ، وبالقبائل الضعيفة التى تنضم إليها ، إنما تنحدر جميعا من أب واحد وأم واحدة (وحدة الدم) . من هنا بدأ الدور الذى يلعبه شيخ القبيلة ، الذى أصبح يجسد القبيلة فى شخصه . ويمتد هذا الدور إلى الخليفة الذى يحكم على أساس الملكية الوراثية تارة أو على أساس الحكم بالتفويض الإلهى تارة أخرى . إن هذا يفسر ـــ حتى بعد أن استوطن قطاع كبير من العرب المدن ـــ لماذا لم يكن للشعوب رأى فيمن يولى عليهم من الحكام والولاة وذلك يعنى استبعاد الجماهير من معادلة أى نظام للحكم .

٣ ـ **على المستوى الثقافى (الحضارى العام)** : لا تدخل الثقافة البدوية على أى وضع فى دائرة الثقافات ، التى تفتح الطريق أمام نشأة وتطور وازدهار العلم ، فى جانبيه النظرى والتطبيقى . وهذه قضية لاحظها « ابن خلدون » فى (مقدمته) وذلك عندما قدم تفسيرا لتعامل العرب البدو مع بيئتهم الطبيعية والأرض التى يسكنونها ، ولماذا لا يبذلون جهدا فى تحويلها وتعميرها ، كالزراع . فقد وصل هذا الأمر إلى أنه لما كان العرب أبعد الناس عن الصنائع ، فلأنهم كانوا أعرق فى البداوة وأبعد عن العمران ، بل ربما دفع هذا « ابن خلدون » إلى أن يلاحظ أن حملة العلم فى الأمة الإسلامية ، أكثرهم من العجم ، إلا فى القليل النادر .

على أنه أيا ما كان الرأى فيما ذهب إليه ابن خلدون ، فإن الناس فى مجتمع البداوة يميلون إلى رد مظاهر الكون إلى مبدأ واحد،وإلى عدد قليل من المبادىء . بمعنى أن البدوى لا يتعامل مع ظواهر الكون باعتبارها « صيرورة » Process الأمر الذى يؤدى إلى استبعاد أى مسعى

لاكتشاف القوانين التى تتحكم فى الظواهر الطبيعية . فهنا تغلق ساحة العلم والاجتهاد العلمى ، وينفتح الطريق أمام الفكر الغيبى . ويعاود هذا الموروث ظهوره فى ظروف التخلف التى عانى منها الوطن العربى . ويتخذ صورة إهدار لأهمية العمل المنتج ، ونسيان أن هذا العمل يشكل فى النهاية ، مصدر القيم الحضارية الأساسية فى أى مجتمع يسعى، إلى تحصيل عناصر القوة الحقيقية فى عالم اليوم والغد معا .

٣ ــ ميراث الفكر السلفي ومصائرالصراع بين الماضى والمستقبل :

هناك أكثر من تيار للفكر السلفى فى استشراء الضعف الذى أصابَ الدولة الإسلامية بعد انهيار الخلافة فى بغداد . ومع بداية انهيار الدولة الأموية فى الأندلس ، زادت سطوة الفكر السلفى . ويلغ أوج قوته على يد الإمام « أبو حامد الغزالى » (ت : ٥٠٥ هـ ــ ١١١١ م) ووجه الإمام الغزالى أشد ضرباته إلى الفلسفة والفلاسفة ، فاتهم « ابن سينا » و« ابن رشد » بالكفر ، بدعوى تأثرهم بالفكر اليونانى الوثنى . وكان هذا إيذانا بتجميد الفكر العقلانى ، والعودة إلى ما سمى بالأصول ، ثم القطيعة مع الثقافات غير الإسلامية . وفى نهاية العصور الوسطى ، دخل العالم العربى تحت حكم العثمانيين الذين جعلوا من المذهب السنى مؤسسة منيعة ــ لم يكن هناك من ينافسها ــ تساند وتثبت سلطانهم . وواقع الأمر أنه فى خلال الحقبة العثمانية لم يتميز العرب بفكر متميز جديد . ولم تقم فى بلادهم نهضة علمية . وعندما بدأت الدولة العثمانية تضعف . وبدأت فى الوقت ذاته الغزوات الاستعمارية للبلاد العربية ، ظهرت من داخل العالم العربى حركات دينية إسلامية مقاومة . فالحركة الوهابية اتجهت منذ ١٧٤٤ م إلى الخلاص من النير العثمانى . وفى الجزائر صمد ببطولة «عبد القادر الجزائرى » (١٨٣٢ ــ ١٨٤٧) وقاتل الغزو الفرنسى . وفى ليبيا تزعمت الحركة السنوسية (١٩١٢ ــ ١٩٢٥) حركة المقاومة المسلحة ضد الاستعمار . وفى السودان كانت هناك الحركة المهدية (١٨٨١ ــ ١٨٩٨) على أن جميع هذه الحركات،على الرغم من رصيدها البطولى فى الجهاد ، قاتلت بتأثير اتجاهات صوفية سنية تحت شعار المقاومة والعودة إلى الأصول . ومن ثم فقد كان الإحياء الذى مثلته « إحياء سلفيا » إذا صح التعبير . أخفق فى تحقيق أى قدر من التحديث يمكن هذه الحركات من استيعاب عناصر القوة المادية والمعنوية فى الحضارة الغربية . وبالتالى عجزت عن تحقيق أهدافها .

وفيما بين النصف الثانى من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، ظهرت حركة للإصلاح الدينى ، كان أبرز قياداتها « جمال الدين الأفغانى » و« محمد عبده » و« عبد الرحمن الكواكبى » . وقد عارضت الحركة الجديدة نهج الإحياء السلفى الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى أسقط إسقاطا تاما الاعتراف بما للحضارة الغربية من منجزات . وعلى الرغم من ذلك ، فإن منهج التصالح مع الحضارة الغربية ، عند المصلحين المحدثين ، تمثل فى العمل على رد القيم والمنجزات الغربية إلى جذور أو أصول إسلامية . وكان هذا المنهج كفيلا بدفع حركة الإصلاح الدينى إلى مأزق حقيقى . فقد لاحظ بعض الباحثين أن هذا التيار ، إذا كان قد انتقى من الغرب ما بدا باهرا وظاهرا من أوجه حضارته : (الأساليب العسكرية والسياسية والاقتصادية) ، فإنه لم ينفذ مع ذلك إلى ما وراء تلك

الأساليب ، من غايات ومنطلقات ، ومن نظرة كونية جديدة للإنسان والحضارة والطبيعة ، مغايرة لكل ما سبقها من نظرات غيبية . ومن ثم سرعان ما تعرضت المعادلة التوفيقية إلى الانهيار ، تحت تأثير حاجتها فى كل فترة إلى التنقيح والمزيد من التنقيح بإعادة تفسير الإسلام عقليا ومدنيا وعلميا ثم ديمقراطيا ، حفاظا على منطلقها النظرى المبدئى القائل بأن الإسلام يتقبل كل ما هو صحيح وجوهرى وضرورى فى الحضارة الحديثة .

ومع ذلك سوف نشهد كيف انبعث هذا التيار التوفيقى مرة أخرى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . ولكن ــ ويا للمفارقة ــ على أيدى مفكرين كانوا فى نشاتهم الأولى من دعاة التيار الليبرالى، والتشدد فى الدعوة للحضارة الغربية . فمع هزيمة التيار العلمانى الذى عاش فترة قصيرة للغاية ، اتجه عدد من المفكرين والكتاب ــ إذا أخذنا حالة مصر ــ إلى طرح فكرة أنه مع ضرورة الإيمان بقيمة أساسية من قيم الحضارة الأوربية هى (حرية العقل والتفكير وحرية البحث العلمى) فإن الكثيرين يشعرون بأنهم فى حاجة إلى أكثر مما تمدهم به الحضارة الغربية .

وانهم لذلك ، يجب أن يعودوا إلى تراث السلف من المسلمين لالتماس ما ينقص هذه الحضارة.لكن التناقض الذى وقع فيه أصحاب التوفيقية من الليبراليين ، هى انهم لم يغرسوا البذور الحقيقية لليبرالية التى بشروا بها فى المجتمع . ولم يقيموا لها مؤسساتها التى تدافع عنها . ومن هنا فقد استمر الحديث عن العقلانية وحرية الفكر والبحث العلمى ، دون أن يكون لهذه القيم وجود حقيقى . ومع انهيار هذا الطرف من المعادلة التوفيقية ، ومع هشاشة المؤسسات الليبرالية التى قامت ، كان لابد أن تنشأ قوى جديدة ، تقطع كل محاولة تصالح أو توفيق مع الحضارة الغربية . وهنا ظهرت ونمت أقوى الحركات السنية ممثلة فى جمعية الإخوان المسلمين والتى خرج عن يمينها ويسارها تيارات ، كان أبرزها ، فى مرحلة تالية ، الجماعات الدينية الجهادية . وقد تقوى نفوذ الإخوان المسلمين فى البلاد العربية والإسلامية، وناضلوا ضد ما سمى « بالتغريب » لتشكيل رؤية ومنهج سلفيين تحت شعار العودة بالإسلام إلى مجتمع الطهر والنقاء .

غير أن نقطة الضعف المزمنة فى الحركة الإسلامية السلفية ، كامنة فى الفكر وفى المنهج . فى الفكر ، أخذت الحركات السلفية والأصولية تطرح اجتهادها فى تفسير النص المقدس . ثم نسيت أنه اجتهاد خاص بها أحاطته بهالة من القداسة ، وخلعت عليه صفة الإطلاق . ومن هنا تقع فى تناقض لا سبيل إلى رفعه . فهى إما أن تتمسك بما تتصور أنه مطلق فى تأويلها للنص الدينى . وهذا أمر ينتهى بالتصلب فى الفكرة وفى حالات كثيرة ينتهى إلى توليد العنف فى الممارسة . وإما أن تعترف بنسبية ما تطرحه من اجتهادات . وعندئذ تتعرض لفقدان مركز الريادة ، وينفتح الطريق لتعدد الاجتهادات بما يمكن أن يؤدى إليه من تعدد التنظيمات وتوالدها وانقسامها . أما من ناحية المنهج ، فإن الحركات الفلسفية ــ عموما ــ تعلن أنها تسعى إلى تجاوز ضعف الأمة الإسلامية . لكن مفهومها لمعنى توفير عناصر القوة والمقدرة للأمة ، تحكمه رؤية ما ضوية لا مستقبلية . وهى رؤية تغفل أن جوهر قوة الغرب ليس كامنا فى السلاح والجيوش فى المحل الأول ، وإنما هى القدرة على توفير ظروف ومؤسسات تضمن الاستمرار فى تنمية المعارف ،وإعادة توليدها بدون انقطاع ، وبمعدلات خارقة ، وعلى جميع المستويات -العلمية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية .

من هنا فإن الفكر السلفى فى واقع الأمر لم يكن قادرا على تقديم حلول جذرية لتجاوز أزمة المجتمع العربى ، والنظم التى تقودها حركات سلفية تقدم الدليل كل يوم على أنها تسير من سىء إلى أسوأ .

ازمة التيار الليبرالى :

منذ منتصف القرن التاسع عشر ارتبط الفكر الليبرالى فى المنطقة العربية (خاصة فى مصر ولبنان وسوريا وتونس) بنمو فئات من الطبقة الوسطى عارضت السيطرة العثمانية ، دفاعا عن الهوية العربية . كما عارضت أيضا قوى الاحتلال الأوربى تحت شعارات الاستقلال الوطنى وبناء الدولة الحديثة بمؤسساتها البرلمانية الدستورية وجمعياتها السياسية والاجتماعية . ودعا مفكرو هذا التيار إلى الانفتاح على حضارة الغرب التى تعتمد على العقل والعلم . وذلك بما يمكّن من تحقيق مجموعة من الإصلاحات الرئيسية ، خاصة فى مجال التعليم الوطنى . ولا يستطيع منصف أن ينكر أن التيار الليبرالى قد أحدث ثغرات محدودة ــ هنا وهناك ــ فى جدار الحكم المطلق والاستبدادى . ويحتفظ تاريخ المنطقة العربية بأسماء من يمكن أن نسميهم بالليبراليين العظام . خاصة من المفكرين مثل « **طه حسين** » و« **منصور فهمى** » و« **احمد لطفى السيد** » وغيرهم . لكن هذا التيار لم يتمكن مع ذلك من أن يحفر له مجرى عميقا فى بنية الفكر العربى . ومع بداية انحساره منذ منتصف الثلاثينيات وأواخر الاربعينيات ظهر أن الغالبية العظمى من شعاراته وأهدافه المعلنة لم تتحقق ، وما كان يمكن لها أن تتحقق .

ويرجع السبب الرئيسى فيما حدث ، إلى أن ما هو جوهرى فى المذهب الليبرالى لم يتم زرعه فى التربة العربية . ذلك أن جوهر الليبرالية ــ كما نعلم ــ هى أنها فلسفة سياسية أعلت من شأن الفرد ــ كقيمة ، شددت على حقه فى حرية الاعتقاد وقدرته ــ كفرد ــ على تحمل مسئولية عمله . والتزمت بحرية الفكر كقيمة . وتعاطفت وتفاعلت مع الروح العلمية المتنامية . وكان فى مقدمتها نشر التعليم العام فى صفوف الأمة باعتباره إحدى أهم آليات التحديث ومواجهة متطلبات الصناعة . وفى الوقت ذاته ، انقطعت الليبرالية على مستوى الفكر والسياسة عن الإقطاعية والنبالة القديمة والحكم بالحق الإلهى . واستندت فى معاركها الفكرية والسياسية على حركتين أساسيتين وقاعدتين صلبتين فى تاريخ النهضة الأوربية ، هما: حركة الإصلاح الدينى (فى القرن السادس عشر والسابع عشر) وحركة التنوير الأوربية . أما فى منطقتنا العربية ، فقد تعايشت الأحزاب الليبرالية عمليا ، وأحيانا تعاونت بوعى، مع الإقطاع ، وغضت النظر عن التكوينات الطائفية . وتحالفت فى معارك سياسية ــ خاصة فى الأربعينيات ــ مع قوى سلفية ترفض الليبرالية كايديولوجيا ومؤسسات . وبقى التيار الليبرالى محصورا فى الواقع ، فى قطاعات محدودة من الفئات الوسطى ، والوسطى الصغيرة، فى المدن ، بعيدا وعاجزا عن الوصول إلى الجماهير الشعبية الفقيرة والأمية .

من هنا ، ومع فشل الليبرالية فى حل القضيتين القومية والاجتماعية ، وقضية فلسطين ، سهل على القوى الاجتماعية الصاعدة من الفئات الوسطى ، والوسطى الصغيرة ، أن تعبىء جماهير واسعة ضد الديمقراطية كنظام للحكم . وأن تدمغ النظم الليبرالية بالفساد

والتبعية للأجنبى . وتوالت الانقلابات العسكرية هنا وهناك . وفى بلاد أخرى كلبنان انتهى الحكم الليبرالى إلى حرب أهلية بين الطوائف . وعجز التيار الليبرالى عن أن يشق للمجتمع العربى طريقا ممهدا ومضيئا يربطه بالحضارة الحديثة .

التيار القومى والقومى الاشتراكى :

إننا لا نجاوز الصواب عندما نقول إن الإيديولوجيا القومية فى المنطقة العربية لم تولد فقط تحت مؤثر أحادى الجانب ، هو الفكر القومى الأوربى بمفرده وبمذاهبه المختلفة . فتحت ضغوط الهيمنة العثمانية تحرك الحس القومى العربى ليرفض عملية التتريك . ونما الوعى فى المشرق العربى بأن للعرب مصالح متميزة وثقافة خاصة . وأن لهم بالتالى طموحاً إلى التوحد فى كيان مستقل . فى الوقت ذاته لا تنفى أن المذاهب القومية الأوربية ، وفدت إلى المنطقة كعامل معجل ومساعد على بلورة مفاهيم ومقولات قومية عصرية . ولما كانت الطبقة الوسطى هى الصاعدة فى القرن التاسع عشر ، فقد حملت راية القومية أحزاب ليبرالية التوجه ومفكرون وكتاب تأثروا بالثقافة الغربية . واتخذت القومية فى مصر ــ إذ ذاك ــ بعدا قطريا (وطنيا) ينأى ــ على حد تعبير «لطفى السيد» ــ عن قطبين هما الاتحاد العربى والجامعة الإسلامية . واتخذ الفكر العربى القومى صورته النقية والعصرية فى أعمال عدد محدود للغاية من مفكرى المشرق العربى . كان فى مقدمتهم «ساطع الحصرى» (أبو خلدون) الذى انحاز بحسم إلى علمانية العروبة . وعنده أن العامل الثقافى اللغوى الشعورى ، وليس العامل الدينى ، هو أبرز عوامل تكوين القومية العربية ، وأن دولة الوحدة العربية لابد وأن تكون علمانية ، تفصل بين الدين والدولة . غير أن الموجة العلمانية ــ كماذكرنا من قبل ــ كانت قصيرة العمر . أما الأحزاب الوطنية الليبرالية ، وإن كانت قد وضعت قضية إنهاء القهر القومى فى مقدمة شعاراتها ، إلا أنها أهملت إهمالا ــ يكاد يكون تاما ــ قضية القهر الاجتماعى . وظلت تراوح فى حركتها بين قطب الاستعمار الأجنبى وبين قطب الشعب . وحالت بين القوى الجديدة الصاعدة من الفئات الوسطى وبين المشاركة فى السلطة . وكان لابد من أن تنشأ أحزاب قومية جديدة فى أكثر من قطر عربى . وفى ظروف محلية ودولية جديدة اتجهت هذه الأحزاب إلى الربط بين قضيتى التحرر القومى من الاستعمار وقضية التحرر من القهر الاجتماعى الذى يمارسه ، وهو ما سمى بتحالف الراسمالية وكبار الملاك . وأضافت إلى اسمها صفة «الاشتراكى» ، مثل حزب البعث العربى،والتنظيم الناصرى . وعلى الرغم من أن بعضها قد حرص على الاقتراب من الفكر الاشتراكى الأوربى عموما،ومن أفكار الماركسية ، واستخدم بعض مصطلحاتها ومقولاتها ، إلا انه كان من بينها أيضا من تحول إلى الماركسية اللينينية منطلقا من مواقعه القومية . (القوميون العرب ، والقوميون فى جنوب اليمن) . لكن ظلت الأحزاب والتنظيمات القومية المؤثرة فى مصر وسوريا والعراق حريصة على التمايز عن الأحزاب الشيوعية العربية،وظلت تباعد ما بين اشتراكيتها وبين الاشتراكية العلمية . على أن كشف الحساب الختامى للتيار القومى الاشتراكى ، يظهر ما يلى :

١ ــ تمكنت بعض أحزاب هذا التيار من أن تحقق إنجازات كبيرة على طريق تحقيق الاستقلال والسيادة

وإنهاء التبعية السياسية للاجنبى ، وخطت بمشروعات الإصلاح الزراعى وتأميم رأس المال الأجنبى خطوات هامة،فى اتجاه تصفية الطبقات الحاكمة التى تعاونت مع الاستعمار القديم .

٢ ـ لم تستطع هذه الأحزاب فى النهاية ان تكسب قضية التنمية ، وأن تصفى بالتالى التبعية الاقتصادية والتخلف الاجتماعى والثقافى ، فى الظروف الدولية التى كانت تسودها الحرب الباردة وقتذاك .

٣ ـ على الرغم من طموح برامجها القوية ، فإنها لم تنجح فى إقامة مرتكزات حقيقية للوحدة العربية . ولم تتمكن من تحرير فلسطين أو ردع التوسع الصهيونى .

٤ ـ اشتدت التناقضات فى مواقفها ، بين الحديث باسم الشعب والجماهير وبين الموقف العملى من اشتراك الجماهير الشعبية بالفعل ، فى إدارة شئون البلاد . وربما فسر هذا أن عددا غير قليل من هذه الأحزاب القومية كان بفضل اسلوب الانقلاب العسكرى على الثورة الشعبية . ومن هنا لا نستغرب أن ينجح اكثر من ٣٥ انقلابا عسكريا فى أقل من ربع قرن (١٩٤٩ ــ ١٩٧٠) واصبحت بلاد عربية عديدة تحكم حكما عسكريا . وانكمش المجتمع المدنى إلى حد كبير .

٥ ـ إنه على الرغم من أن « القوات المسلحة » دخلت فى الادب السياسى باعتبارها ممثلة « للقوى الجديدة » فى المجتمع فى مواجهة القوى التقليدية ، إلا ان دراسة عدد من الانقلابات العسكرية المتتالية ، يكشف عن أن ممارستها فى الحكم وفى التعامل مع القوى الحليفة أو المناوئة ، كانت تتقاطع ، أو تعكس لانتماءات أو مصالح قبلية أو عشائرية أو طائفية أو جهوية أو إثنية .

التيار الاشتراكى العلمى (الماركسى) :

كما نعلم ، بدأت أفكار وتنظيمات تيار الاشتراكية العلمية تنتشر فى المنطقة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر . وتجسد التيار الماركسى خلال العشرينيات فى صورة أحزاب شيوعية . ثم نتابع هذه الاحزاب على امتداد الثلاثينيات والاربعينيات وحتى الخمسينيات .

وقد حددت هذه الاحزاب أنها تسترشد بنظرية وتعاليم الماركسية اللينينية . وربطت عند صياغة برامجها ، ومنذ اللحظة الأولى ، بين مهام التحرر الوطنى من القهر الإمبريالى وبين مهام تحرير الطبقة العاملة وحلفائها من الفلاحين والفئات الكادحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة الإقطاعية وشبه الإقطاعية والبرجوازية الكبيرة المتعاونة والمشاركة لسلطات الاحتلال الأجنبى . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، وبين التمييز داخل التكوين الاجتماعى للأمة لصالح طبقات وفئات اجتماعية محددة لتحقيق الاشتراكية . واشتركت هذه الاحزاب فى معارك النضال الوطنى والاجتماعى وتبنت مطالب العمال والكادحين ،وطرحت رؤيتها وبرامجها . وفى فترات تعاونت ، على مستويات مختلفة، مع اجنحة من البورجوازية القومية الليبرالية . وفى فترات أخرى قام تحالف بينها وبين بعض الأحزاب القومية الاشتراكية . واتيح لبعضها أن يشارك ، رمزيا ، أو جزئيا ، فى السلطة . وفى مرات قليلة شاركت بوزن أكبر ، أو اقامت انظمة ينص دستورها على تبنى الماركسية اللينينية (جنوب اليمن ــ الصومال) . ويلاحظ على التيار الماركسى ــ بوجه عام ــ ما يلى :

فى الغالبية الساحقة من البلاد العربية لم يتحول التيار الاشتراكى العلمى إلى أحزاب جماهيرية حقيقية ، تستطيع بفكر خلاق أن تقيم تحالفاتها من أجل صد زحف الاستعمار الجديد ، وحل قضية التخلف والديمقراطية ، وطرح شعارات مناسبة للعمل ضد التجزئة فى وطن مقسم .

ومن هنا عانت فى غالبية الأوقات ، من أزمة غربة فى مجتمعاتها . ويمكن هنا أن نتحدث بالطبع عن عوامل وصعوبات موضوعية وضعت فى طريقها . وهذا صحيح ، لكن يبقى بعد ذلك أن ثمة عوامل ذاتية حالت ايضا بينها وبين أن تكسب أغلبية الشعب فى صفها . ومن هذه العوامل :

١ ـ هيمنة الجمود العقائدى الذى شكل منذ العشرينيات ، وفيما بعد ، تحديا حقيقيا فى طريق نمو وإبداع وترسخ الأحزاب الماركسية اللينينية فى بيئاتها المحلية كأحزاب لها طريقها الخاص نحو الاشتراكية . وليس تكرارا وتقليدا للنموذج السوفيتى أو الصينى أو اليوغوسلافى .. الخ ..

٢ ـ ضعف الجهد النظرى الخلّاق الموجّه لدراسة الواقع العربى ، وأحيانا إهماله تماما ، فيما يتعلق بمشكلة الفلاحين ومشاكل التحالفات مع القوى القومية والديمقراطية الأخرى ، والتعامل الخلاق مع العناصر الحية فى الحضارة العربية الإسلامية .

٣ ـ اضطراب وتعثر العلاقة بين الأحزاب الماركسية والأحزاب القومية ذات التوجه الاشتراكى وقوى اليسار والديمقراطية بوجه عام .

٤ ـ عجز الخطاب السياسى للعديد من هذه الأحزاب عن إقامة التواصل الحى بينها وبين الجماهير الشعبية التى تعانى من الأمية والتخلف الثقافى .

٥ ـ انهيار النموذج السوفيتى الرائد للاشتراكية فيما عرف باسم « اشتراكية الثكنة » التى اقامها « ستالين » فى إطار نظام غير ديمقراطى ، حزبا وسلطة ومجتمعا . وذلك على النحو الذى كشفت عنه ثورة البروسترويكا : الديمقراطية الاشتراكية التى قادها «جورباتشوف» منذ ١٩٨٥ . وما تبع ذلك من انهيارات النظم الاستبدادية التى تسترت تحت رايات الاشتراكية فى اوربا الشرقية .

بعض مصادر الخلل فى تيارات الفكر العربى :

إن هذا العرض العام ــ بل وشديد العمومية ــ لواقع تيارات الفكر العربى الرئيسية ، لا يهدف إلى أن يخلط الأوراق ، أو ينكر فضل أو جهد تيار أو جماعة أو فرد فى العمل المضنى من أجل النهوض بمجتمعه ، بظروفه ومراحله التاريخية المختلفة . لكننا نريد أن نواجه الحقيقة المرة : وهى أنه بعد عقود طويلة من المحاولة والخطأ ومن النجاح والفشل ، سوف نجد أن النتائج المحققة لم تكن على قدر المشقة . إننا نواجه بدون مواربة ـ خطرا ، وهو خطر تهميش العرب ، بكيفية تُعجزهم عن تقديم إسهامهم فى عالم جديد بدأ يتشكل . إن عوامل عديدة قد أوصلتنا إلى هذا الموقف . ولكن لما كنا نتحدث عن «فكر عربى وجذوره» فلابد من الإشارة إلى مصادر الخلل فى الفكر ، وهى عامة ومشتركة . بهذا القدر أو ذاك وبهذه الصورة أو تلك ، بين جميع التيارات الفكرية . ونكتفى هنا بالإشارة إلى مصدرين :

الأول : تقليدى وعميق فى التربة العربية ، وهو التمسك بفكرة الثبات، ونفى فكرة التغيير . وهذا ما يتجسد فى الفكر « الأصولى » وفيما نسميه « بالجمود العقائدى » أو المحافظة أو التعصب الشديد لمبدأ أو لزعيم ضد متغيرات الحياة وتجددها المستمرين . ويؤدى التمسك بفكرة الثبات إلى تعطيل العقل ، والاتجاه إلى معالجة مشاكل الحاضر والمستقبل بالرجعة إلى الماضى أو التمسك بالقديم ونقاء الإيديولوجية . وواقع الأمر أن تيارات الفكر العربى الراهنة هى — فى مجملها — تيارات « اصولية » يعتقد كل منها أنه يملك دون غيره الحقيقة المطلقة .

الثانى : ويتصل بما سبقه وهو أننا نفترض أن الأبنية الإيديولوجية ، لهذا التيار الفكرى أو ذاك ، تبدو اليوم ضيقة — إذا صح التعبير - أو غير متكافئة للتعامل — وبالتالى لاستيعاب ما هو جديد فى عالم اليوم ، لا سيما بعد انفجار غير مسبوق فى تاريخ البشرية ، بإدخال تغييرات بعيدة المدى وأحيانا نوعية ، على الإنسان والمجتمع والطبيعة : لقد كرست ثورة العلم والتقنية واقع أن المعرفة العلمية وتوليدها وتراكمها هى العناصر التى تشكل مصدر القوة لمن يحوزها ويوظف تقنياتها . إن الإبداعات المذهلة لهذه الثورة لا تنفصل عن واقع حضارى ، جوهره ، حب المعرفة وإعلاء شأن العقل وتقديس حرية الفكر وحرية البحث العلمى . إن بعض تطبيقات هذه الثورة (**ثورة المعلومات والاتصال**) لم تعد توقفها أو تصدها حدود قومية أو حدود ثقافية خاصة، وإنما تمارس تأثيرها على الأفراد والجماعات بكيفية تصعب مقاومتها فى بعض الأحيان . وهذا يدعونا إلى الوصول إلى استنتاج محدد ، وهو أن تيارات الفكر العربى المختلفة فى أحزابها وتنظيماتها العديدة ، لا يمكن أن تدعى أنها تحتكر التأثير المطلق على من تعتبرهم جمهورها الخاص أو التابع . ويزداد الموقف تعقيدا عندما نرى أن إنجازات ثورة العلم والتقنية ، توظفها الشركات العملاقة متعددة الجنسيات فى عملية توحيد السوق العالمية ، بما يرتبط بهذا من مظاهر تنميط فى حياة الأفراد والجماعات ، فكرا وسلوكا ، على اتساع المعمورة . وهذا الأمر يتضح إذا اتفقنا على أن العديد من المفاهيم والمقولات التى تستخدمها جماعات وأحزاب عربية هى ذات طابع تاريخى . بمعنى أن ما فى هذه المفاهيم من محتوى يمكن أن يتغير أو يلغى أو يختفى أو يتجدد تماما ، ونحن نتعامل مع واقع تاريخى جديد وغير مسبوق .

اسئلة وتساؤلات :

وترتيبا على ما تقدم ، نرى انفسنا مطالبين بطرح ثلاث مجموعات من الأسئلة التى يمكن الحوار حولها — إذا ما قُبلت — فى التمهيد لصياغة الإطار الذى نناقش فى داخله — ومن رؤية مستقبلية — الحلول المقترحة لتجاوز الأزمة . وفى النهاية فإن الأسئلة المطروحة ، ليست أكثر من مجرد حافز لإثراء النقاش :

١ ـ فإذا صح أننا نتحدث عن مأزق للفكر العربى أو أزمة تحاصره ، فإن السؤال هو : **ما هى نوعية هذه الأزمة** ؟ قد يقال — وبحق — إن هناك ايضا أزمة فى الفكر العالمى وفى رافديه الرئيسيين الليبرالى والاشتراكى . ولكن الا يوحى التفاوت فى المستوى الحضارى بيننا وبين الغرب ، بأن الأزمة التى تواجه الفكر العربى هى أزمة جمود ورجوع إلى الماضى . فى حين أن الأزمة على الجانب الآخر ، هى أزمة فكر يتعامل مع

تغييرات مستقبلية غير مسبوقة فى تاريخ البشرية ، وبما يفرض ضرورة الثورة أو التجديد او التصحيح ، وذلك من منظور انه لا خيار واقعى سوى اقتحام المستقبل ؟ إن السؤال بعبارة أخرى : أين نقف بالدقة على خريطة التغييرات والتحولات الكونية الشاملة ؟

٢ ـ تخوض تيارات الفكر العربى على اختلافها وبدرجات وعلى مستويات متعددة ، عمليات صراع ضد بعضها البعض لا تتميز فقط باتجاه كل تيار إلى نفى الآخر ، بل ربما وصلت إلى مستوى الإرهاب الفكرى أو العنف المادى . والسؤال الموجه هنا إلى جميع التيارات ،

إذا كان بعض مفكرى الثلاثينيات قد توصل فى مسعاه للتوفيق بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوربية إلى انه يتعين أخذ ما هو جوهرى فى هذه الحضارة ، وهو إعلاء شأن العقل ، واحترام حرية الفكر والبحث العلمى ، فما هو منظور كل تيار للشىء الجوهرى الآن فى الحضارة الإنسانية ؟ وما الذى نأخذه منها وما الذى ندعه جانبا ؟ وإذا صح أن لهذه الحضارة قيما ونظما ومؤسسات وآليات تتعلق بالسيطرة على الطبيعة دون إفسادها واحترام الإنسان من حيث هو إنسان ، وذلك فيما له من حقوق وحريات أساسية ، فهل يمكن أن تترسخ هذه القيم فى المجتمع العربى بمعزل عن تجديد خلاق للفكر وللمؤسسات والنظم السياسية والاجتماعية والثقافية ؟ ثم ما هى المناهج التى تساعدنا على أن نكون مشاركين فى صنع الحضارة الإنسانية ؟ سيقال : هنا لابد أن نطرح بالطبع ثنائيات الخصوصية Specificity والعالمية Universality والتراث والحداثة ... الخ ... ولكن فى أى إطار تطرح ؟ فى إطار جديد ؟ أى هل يفهم متطوّر ، وتمثّل للجديد من حولنا ؟ أم بالتجاهل ؟ وهل تَغلّت فى التعامل مع الآخر منهج التعاون أو المواجهة ؟ أو نجمع بين الاثنين فى صياغة جديدة للتعاون أو المواجهة (الوحدة والصرا ع) ؟

ولكن إذا صح أننا مطالبون بصياغات جديدة للعلاقة مع الآخر من أجل المشاركة فى صنع عالم جديد يتشكل ، افلا نجد انفسنا مطالبين بمهمة أساسية،وهى أن نكف فى النهاية عن إلقاء مسئولية تخلفنا على غيرنا ؟ ومتى نتوقف كلما حاقت بنا كارثة قومية ، عن استخدام هذا المنهج التبريرى لقصورنا الذى طال أمده ؟

٣ ـ فى اعتقادنا أن التوصل إلى إجابات بناءة على الأسئلة التى سبق طرحها ، تتطلب من أصحاب التيارات الفكرية المختلفة أن تجيب على سؤالين :

الأول : يتعلق بتحديد ماهية المصادر أو الجذور الكامنة التى تحول الصراعات الفكرية بين التيارات المختلفة إلى علميات عنف ضد الآخر أو نفى له . وتنتهى فى أغلب الأحوال إلى حالات من الانقسام والتشرذم ، حتى فى داخل كل تيار على حده .

الثانى : يتعلق بالكيفية التى تضمن تصفية المصادر أو اقتلاع الجذور الشعبية التى اشرنا إليها.فهل يتأتى هذا بانكفاء كل تيار على ذاته ، أم بضرورة أن يطرح : ما عنده من نقد ذاتى على،أوسع قطاعات الرأى العام فى الوطن العربى ؟ ثم هل يستقيم منهج النقد والنقد الذاتى ، بمعزل عن الرؤية العالمية،وبمعزل عن المساهمة فى حركة الفكر العالمى ، وارتباطها بثورة العلم والتكنولوجيا المعاصرة ؟ ثم إذا تصورنا من منطلق التفاؤل ، أن حركة جادة ، من النقد والنقد الذاتى ، يمكن أن تهىء ارضية لتغيير أسلوب التعامل بين بعض التيارات الفكرية المختلفة او كلها ، وبما يسمح ـ لا نقول

لكل التيارات بل لبعضها ـ أن توسع مساحة الفهم المتبادل فيما بينها ، فهل نتوقع أن يتحرك فى هذا لاتجاه :

● أصحاب الفكر الدينى مع أصحاب الفكر القومى ؟

● أصحاب الفكر الاشتراكى مع أصحاب الفكر الليبرالى ؟

وهل يمكن فى إطار النقد الذاتى أن نعيد النظر ـ ونضبط ـ هذه المفاهيم التى تتغير مضامينها ، وأحياناً تُشوَّه لخدمة أهداف حزبية ضيقة مثل مفاهيم الديمقراطية ، والعدالة الاجتماعية والعلمانية .... الخ ؟

ألقى هذا البحث فى ندوة بالمغرب « الفكر العربى ، ماضيه وحاضره ومستقبله .

مـــــــراجع :

● انتونى ناتنج : العرب : تاريخ وحضارة .

● أحمد أمين : ظهر الإسلام ، الجزء الثانى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٧٧ .

● أحمد أمين : ضحى الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٨٠ .

● د. محمد جابر الأنصارى ؛ تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠ ـ ١٩٧٠ ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥ ، الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٠ .

● د. حليم بركات : المجتمع العربى ، بحث استطلاعى ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٤ .

STAPLEDON Olaf, Beyond the «ISMIS», London, secker and Warburg, 1942.

أحمـــد الشـــيخ

فــراعنــة



هى الأرض فرَّط فيها سليل العمد ، ربما منذ أن فاتها وفات الكفر لأول مرة وحمل فى قلبه حسرة الإحساس بضياعها وافتقاد الحلم باستعادتها إذا حاول ، كان يحدِّثنى كثيرا عن الأرض والناس هناك ولا يمل الحديث ، وكنت أرسم حدود الأرض وملامح البشر ، وعلى امتداد السنوات التى لازمته خلالها كان يحكى وكنت أشعر معه بنفس الأسى وهو يطرح مرارات عمره ، كنت أراه فارسا لم يشهر سلاحه فى الوقت المناسب وقد سيطر عليه الندم ، وكلَّما ضاقت الدنيا فى وجهه ـ وكثيرا ما كانت تضيق ـ كان يتنهَّد ويهز رأسه قبل أن يؤكد فى الميراث المنهوب ويبدى مخاوفه من مجىء اليوم الذى اكتشف فيه قسوة الحياة اكثر واكتشف فى ذات الوقت ضخامة الخسارة ، كان جرح الأرض التى حرموه منها فى وضح النهار يعل عليه ويزوِّد فى قلبه الوجع . وكنت أيامها لا أملك القدرة حتى على بسيط الأمر كله ، حتى فى لحظات الزهو عندما تضحك له الدنيا أو يبدو له ذلك ، كان يتذكَّر ، يتمدد على السرير بارتياح ويحكى عن الكفر وناسه الكبار من أولاد عوف الذين رحلوا أو مازالوا فى دروبه يرتعون ، يصف معاركهم ويمجدُّ فرسانهم ويرمح وراءهم فى السكك والدروب ، يترك المكان والزمان ويتحول إلى مجرد صبى يعيش حياته قبل أن يطرده الأب القاسى استجابة لدسائس امرأته الجديدة ، كأنه كان يداوى نفسه بتلك الحكايات التى لا تنتهى أبدا ، وربما أفلح هو بقصد أو بغير قصد فى أن يشدنى معه إلى ذلك الزمان الذى لم أعشه وأولئك البشر الذين لم أعاشرهم ، لعله فى واقع الأمر نجح فى أن يزرع فى قلبى حب الكفر كله بأرضه وناسه ، كان بارعا فى حبه بقدر ما كا محرورا بخصامه الذى طال وابتعاده عنهم ، سوَّاحاً وأنا معه من مدينة إلى مدينة ومن حى إلى حى ، وكانت براعته تتجلى لى أكثر عندما يتحدث ربما لساعات مستخدما تلك الأمثال التى يحفظها ويبرع فى استخدامها دون خلل ، لكل حالة مثل ولكل موقف رواية محفوظة حصلت فى الزمن القديم

منذ آدم ونوح والزير سالم والهلالى وحسان اليمانى والزيبق ، هل اشتغل مرة شاعرا بربابة أو أنه انقطع لسنوات يسمع ويحفظ ، وهو العاجز عن القراءة والكتابة ، يحفظ كل هذا الكلام الموزون شعرا دون أن ينقطع خيط الكلام ، ومن أين جاء بتلك الحكايات عن ملوك الأزمنة القديمة والممالك والأشرار والسحرة والجان والصراع الذى لا ينتهى أبدا بين الضعفاء والأقوياء ، الذى كان يحيرنى أيامها هو عشقه لكل من يقدر بقوته على الخروج من المعارك منتصرا واستهانته بهؤلاء الذين استكانوا أو استسلموا أو دهمتهم قسوة الأيام وكنت

أسأل نفسى عن السر ولاأجد الجواب ، كان فى داخله خوف متأصل ومسيطر من أبيه الجد عبد القادر الذى تاهت تفاصيل مقابلتى الوحيدة معه فى ذلك النهار الصيفى والصهد يحوطنا فى حقل القطن ، لا أظننى جمعت قطناً وان كنت وسط الكبار وقد حزّمونى بحبل وحطوا فى عبّى حفنة من القطن ، وأحسبنى خرجت وجلست إلى جوار عنزة ، أعجبنى أن أشد بلحتان تتدليان منها أسفل العنق ، وكان هو هناك يجلس بشاربه الأبيض كأنه أبو زيد الهلالى نفسه ، ينظر نحوى ويحذّرنى بصوته الأجش من الاستمرار فى الشد ، تأملته دون خوف ــ ربما لأنه كان يبتسم ــ وشددت البلحتان أكثر ، هل شتمنى ؟ هل غضبت أنا ؟ أم أننى لم أغضب منه ، لا أذكر ، الذى حدث بعدها وحكاه أبى عشرات المرات أن الرجل دعا على بالشلل وأن أبى جرؤ لأول مرة فى حياته بالرد عليه بنفس الدعاء .

ــ أبويا يومها قاللى شفت الضنا غالى ازاى يا حسن ؟ أهو انت يا اهبل غالى عندى كده بس ما نتش فاهم ، وبك والحق كنت ح اصدق ساعتها انه كان بيحبنى .

ويحكى عن الأجداد وأجداد الأجداد ، وحوض أولاد عوف الكبير الذى فرطوا فيه و باعوه وركبوا بثمن الأرض خيولا أو اشتروا كشميرا وحريرا أو صرفوه على الغوازى وسكة النسوان ، يتزوجون ويطلقون ويسرفون فى الإنفاق ، وهكذا كانوا على الأقل فى عقله وهكذا تخيلتهم ورغبت فى استعادتهم ولومهم مثلما يفعل ، يلومهم وقد رحلوا لكنه لوم بغير غضب خلافا لما كان يحدث وهو يتذكر ميراثه من الجد عبد القادر وقد كان بحسب قوله بضعة فدادين قليلة لكنها كانت تشغله أكثر من كل الأرض التى ضاعت ، كان يحرص على تحديد الحيِّز المنهوب منه بدقة ، يسمى الجيران القدامى والمحدثين من كل ناحية فى كل حقل حتى ولو كان صغيرا ، كأنه كان يتوقع منى أن أجرؤ على ما لم يفعله أبداً فى حياة الجد عبد القادر والعم برهوم ، ربما ظن أنه سوف يكون فى إمكانى أن أخوض المعارك التى لم يخضها ، أن أعيد الحق إلى صاحبه الأصلى ، وربما كان يهرب من نفسه بمثل هذا الكلام أو يهرب من الجد عبد القادر رغم بعده البدنى عنه :

ــ أبويا ده راجل مفترى ، ما حدش وقف قصاده غيرى أنا والمرحوم عبد الحميد .. ما هى القوة الزايدة عن حدها ضرر ، أيوه ضرر .. طيب اسمع ، بقى ده لو كان راجل عارف مصلحة نفسه كان ساب العمودية ؟ العمودية كانت من حقه واتاخدت منه تعرف ليه ؟ لأنه كان شديد ، شديد قوى .. لو مسكها ما كانش الكفر طاقه ، ادوها لابن عمه ، تقوللى إيه أقولك النعمة لى يصونها ، واحد مفترى رفض النعمة برجليه ، ح يقعوا فى عرضه ؟ ولا حد سأل فيه ، راحت العمودية من فرعنا بسببه ولا هيش ح ترجع تانى لحد يوم الدين .

أذكر أنه أخذنى إلى متحف البلدية فى تلك المدينة ،

عبر البوابة الحديدية المطلية بالأسود اللامع وأنا أتبعه ، كانت هناك خلف البوابة كتل من الحجر الجرانيتي محفور على سطوحها رسوم لطيور وأدوات وأشياء عديدة ، وعن يسار الداخل تمثال لرجل بصدر عريض يحمل على رأسه شيء يشبه الطاجن المقلوب ، كان هو يتقدمني ببضع خطوات ويلتفت بآلية كأنه يستعجلني أو يطمئنني إلى حقي فى تأمل الأشياء وقتما أشاء وربما كان يؤكد لى أيضا أنه المالك الشرعى لحق الارتياد والنظر ، عند باب القاعة الخالية الفسيحة كان يقف وكأنه يستقبل ضيفا ويدعوه بكل الحفاوة إلى الدخول ، كانت القاعة براح ممتد وسقفها عال مسنود على عواميد من الرخام الأبيض المتباعدة ، وعندما اطمأن إلى وجودى بجواره وقد خلا المكان من الناس ، أوقفنى بلمسة خاطفة على كتفى وقد ركز نظراته على التمثال :

ـــ أهو أبو وش كشر ده يشبه لجدك عبد القادر الخالق الناطق .. بص الناحية التانية اللى هناك ده ، شايف أبو صدر عريان ده ؟.. أهو ده يشبه من بعيد أبويا الحاج محمد اللى خد منه العمودية ، تعال ورايا كده .. يا سبحان الله .. من بعيد يشبهله ، بس كل ما تقرب منه تلاقيه ما يشبهلوش فى حاجة أبدا .

كان يتباعد وأنا وراءه عن تمثال الجد عبد القادر ، وكان يقترب أمامى من تمثال الحاج محمد عوف ، وكانت خطواته البطيئة كأنها استجابة لنداء خفى ساكت ، وفى نظراته دهشة لا يداريها وهو يتحدث إلى نفسه أكثر من كونه يحادثنى .

ـــ كانوا بنى آدمين زينا كده وعايشين فى برّ مصر ، النفر منهم كان طول المدنه ، وكانوا عزم وصحة ، جدك عبد القادر اللى لسه بيرعب رجالة الكفر مايجيش فيهم حاجة ، وكلهم كانوا ملوك وأمرا من سلسال ملوك وأمرا ، مش يا دوب ولاد عمدة كفر خايب طايحين فى ناسه الخايبة اللى تجمعهم زمارة وتجريهم عصاية .

انسلت من أمام تمثال الحاج محمد وصدرت عنه التفاتة سريعة وخائفة إلى تمثال الجد عبد القادر ، لعله ظن أن التمثال سمع كلامه وأنه سوف يعترض ، خطا بضع خطوات حذرة فى اتجاه تمثال القزم وانفجر فى ضحكة عالية حيَّرتنى ، وبدا لى أنه مسح عن عينه دمعتان أوشكتا على الانفلات من بين جفونه :

ـــ جدك عبد الستار أبو أمك كان عوده قليل كده زى الراجل دهه ، بس نابه كان أزرق ، لو له حاجة عند واحد يدهنن كلامه سمنه وعسل ، ويمكن يوطى على إيده يبوسها كمان ، بس لما كان يقدر ما يعفيش ، يوم مارحت أطلبها منه كان ح يطير طيران ، لكن لما وقعت الفاس ف الراس بان المستخبى وطلعت له خرابيش .

ـــ

راحت فى ملامحه كل آثار الضحكة وهو يقف أمام التابوت الكبير ينظر إلى المومياء داخل الصندوق الزجاجى ، كان غطاء التابوت مرسوما على هيئة أنثى على رأسها تاج له شكل النسر من الذهب واليدان المرسومتان بدقة بالتفاصيل والبارزة موضوعتان على الصدر باستسلام ووداعة :

ـــ حلوة مش كده ؟ أهى دى بقى عروسة النيل اللى بيقولوا عليها ، كانوا يختاروا أحلى بنت ف برّ مصر ويرموها فى بحر النيل ، ومن المعاد للمعاد لازم يرموا



للبحر عروسة ويعملوا لها تابوت زى دهه ، ساعات كانوا يعملوه دهب فى دهب ، مش قلت لك كانوا ملوك وأمرا والخير عندهم ، كتير ، ساعات يتهيألى ان العروسة دى تشبه لها من بعيد .. تشبه لها زمان أيام ما خدتها ، تلاقى شكلها اتغير دلوقت ، بقى هو الراجل القزعة ده كان يعرف يخلف البنت الحلوه دى ؟

قال وخطا خطوتان إلى الخلف ليجمع فى نظرة واحدة تمثال القزم مع المومياء ، ثم نظر بطرف عينه إلى تمثال الجد عبد القادر ، وبدا لى أنه يتجه ناحية الباب فى خط منحن وهو يتباعد قدر الإمكان عن تمثال الجد عبد القادر ، كنت أتبعه فى خط مستقيم وأراه من خلف عواميد الرخام والتماثيل الأخرى حتى وصل إلى باب القاعة وسبقنى إلى بوابة المتحف المطلية بالأسود الذى انطفأ بريقه وهو صامت ولا أدرى لكل ذلك سببا .

لعلنى فى ذلك اليوم كابدت أشواقا لناس الكفر أكثر من أى وقت مضى ، لعله غرس بقصد أو بغير قصد بذرة الشوق إليها أكثر ، وكان لابد أن أخبىء رغبتى فى الذهاب إلى الكفر عنه وأن أحتمل تلك الرغبة المشبوبة فى رؤيتهم حتى يجىء اليوم الذى أتمكن فيه من الذهاب إلى هناك ، أراهم فى أحلامى وقد تحوّلت تماثيلهم الحجرية إلى بشر بنفس الأحجام ، أناديهم ولا يسمعون ، أسعى إليهم ولا ينشغلون بأمرى ، وكأنهم كما قال عنهم مجرد مساخيط من حجر لا يرى أو يسمع أو يتكلم فى كفر عسكر .

جميل أبو صبيح

الشـــــاعــــر

المضـــــيىء

عاطفى خصيب كغابة .
حين يلعب بالكلمات التى تمتطى عربات العصورْ
مثلما يلعب الطفل بالماء ..
ويكون رشيقاً كظل سحابةْ
حين يطلق أفكاره كالطيورْ
وكالمركب المتراخى يسير إلى الشمسِ
ينسج أجنحة لعذارى الصباحِ
وينشرها كالبذورْ
فى ثنايا حواكيرهِ ، ويقول لربات أشعارهِ :
اغتسلن بهذا الشعاع المقدسِ

واكتبن أشعاركن   على صخرهِ المرمرىّ
فإذا أيقظته الرياح الكسولة من موجه الفوضوىّ
يضع الشمس فى كفه مثل ليمونة ، ثم يعصرها
فتسيل على شجرات أصابعهِ .
وعلى مهله ، يقطر الضوء مثل خيوط الذهبْ
فى حقول القصبْ

الملـــــــتهب

راقص ملتهبْ
مثل أنفاس وحش جسورْ
ألقت الأرض تفاحه فى الشوارعِ
حتى إذا اتخذته الصبايا نهوداً
جعل الليل أحزمة للخصورْ
وعلى خصلات الزوابع أشعل أعراسهُ
وتدلت من دوالى السماء للجرات مثل العناقيدِ
ما أكثر الثلج فى حضنه الرخو ، ما أكثر الجمر فى روحهِ
كلما انهمرت من فضاء أصابعه كائنات ملونةٌ
هبطت كرفوف الحمام جيوش الضباب الصباحىّ

ثم تهادت على سندس الأفقِ
حيث الرعاة يسوقون قطعانهمْ
وهى ترعى رحيق الكلامْ
والكلامْ
غابة من سرجْ
نحتت ضوءها من رءوس أنا مله
إن هذا الذى ينفث الشعر فى جسد ميّت فيقومْ
ولدته على نبعة الشعر أنثى النجومْ

الـــــراثى
مثل أفعى برأسين
يسكر تحت جدارْ
ثم يأكل خبزا ويشرب كأس نبيذ ردىءْ
يتشرد مثل ملاك طريد على الأرصفةْ
وهو يرثى بقايا المدنْ
وبقايا الجنودْ
وبقايا النساء اللواتى يمتن على خشب الإنتظارْ

جـابر عصفـور

ملاحظات حـول الحداثة

ابتداءً، تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك ؟ سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود. على المستوى الأول، تبدأ الحداثة من انقسام الوعي المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة وموضوعاً منفعلا، ذاتا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو هي من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى. وعلى المستوى الثاني، فإن الوعي المنقسم على نفسه ينشق على واقعه، فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة في هذا الواقع وعلاقاتها، ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مغـــــايرة، تحرره في علاقته بنفسه على المستوى الأول، وعلاقته بواقعه على المستوى الثاني. ولا يتم هذا التمرد إلا بنوع من الوعي الضدي، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفي، وأن ما هو واقع يمثل عائقا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

هذا الوعي الضدي علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنه وعي مناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شيء. وهو الوعي الذي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم. وهو يؤسس نفسه بوصفه وعيا إشكاليا يرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شرط الوجود، وفي النفي دلالة الحرية. ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعي فإن هذا الإبداع يتحرك، دائما، في

أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع وعلاقتنا به ، على نحو ينسرب بالتساؤل والشك والاحتجاج فى كل تصور وكل علاقة .

هذا الأفق المعرفى يجعل من رؤيا الحداثة منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف لكنها رغم اختلاف مجالاتها وتعدد وظائفها تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة ، ومن ثم على وظائف متجاوبة ، فهى قرينة البحث الذى لا يتوقف لتعرف أسرار الكون ، والمضى فى اكتشافه والسيطرة عليه ، من المنظور الفكرى العلمى ؛ ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم بموضع الانسان فى هذا الكون ، من المنظور السياسى الاجتماعى ، بالمعنى الذى يبرر الصياغة المتجددة للمبادىء والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية ، ومن الاستغلال إلى العدالة ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو المشيخة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة ، بمعناها الذى يقرن العلم بالعدل ، والمساواة بالحرية ، ويقرن الحرية بحق العقل الإنسانى فى التمرد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى عصره وعلاقات إنتاجها على السواء .

والحداثة قرينة « التحديث » من هذه الزاوية ، بل هى الوجه الذى ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع ، بينما التحديث هو الوجه الذى ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية فى المجتمع ، وتثوير علاقاته ، بما يكافىء الحلم الإنسانى بالانتقال من أسر الضرورة إلى عالم الحرية الذى لا يكف عن التجدّد ، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التفكير العلمى المضاد للخرافة موازيا لمنطق الوعى الضدى المناقض للاتباع ، فالحداثة كالتحديث تمرد دائم على كل ما يحجر أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته فى قيود الاتباع التى تعنى التخلف ، والتحديث كالحداثة تطلع دائم إلى المستقبل الذى يعد بالتقدم اللانهائى .

إن صدمة «التحديث» ومخايلته تشبه «النداهة» فى قصة يوسف إدريس الشهيرة ، حيث ينتزع الوعى من سباته الذى ألفه ، وينتقل من فضاء إلى فضاء مناقض ، وتنتهك براءة تسليمه بقيم الاتباع ليدخل عالما آخر ، يعد بالمغامرة والتجارب المقلقة ، ويستبدل بالبراءة والبكارة التجريب والمهارة . إنه العالم الذى يبدأ بهذه الكتل الحديدية المتحركة التى أنهت العصر القديم لوادى العيون ، فى الجزء الأول (التيه) من رواية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» حين تفجر السؤال : «هذه الكتل الحديدية الصفراء هل يمكن لإنسان أن يقترب منها ويظل سالما؟ وماذا تفعل وكيف تتصرف ؟» . هذا العالم الجديد تتملك الأحياء فيه مشاعر الضغينة والنزق والخوف ، دون أن يدركوا أو يقدروا بوضوح أى شىء يمكن أن يحدث ، ولعلهم — مثل سكان وادى العيون — يأملون أن يقع فى اللحظة الأخيرة أمر يغيّر كل ما يدبر ويخطط ، فتعود الأمور إلى ما كانت عليه ، وينتهى الحلم القاسى الطويل . ومع ذلك ، يظل كل واحد منهم موقناً أن نهاية ما أصبحت وشيكة و « كل واحد يريد رؤية هذه النهاية بنفسه ، وأن يعرف كل التفاصيل ، حتى أصغرها وأكثرها خفاء »

وإذا كان من الممكن القول إنه لاحداثة دون تحديث فإن العلاقة بينهما علاقة تلازم بالضرورة ، بمعنى أن التحديث المادى لا يمكن أن يتم دون أن

يفضى إلى حداثة فكرية ، وفى الوقت نفسه ، فإن الحداثة تؤسس المهاد الفكرى للتحديث وتدفعه إلى الامام ، وذلك بالمعنى الذى يجعل التلازم بين الطرفين تلازما بين مجالين يتبادلان التاثر والتـأثير ، ويتقاطعان ويتداخلان فى غير حالة .

هذا التلازم بين الحداثة والتحديث يجعل من الوعى الحداثى وعيا «مدينيا» فى كل الأحوال ، وعيا يبدأ من عالم «الآلة» وعلاقات إنتاجها ، ولا يفارق أنساقها المعرفية أو سياقات منظومات المعلومات المرتبطة بها والمتولدة عنها . وسواء كنا نتحدث عن المدينة التى تدخل دنيا التصنيع أو المدينة « الكوزموبوليتية » التى تعيش عصر ما بعد الصناعة ، فإن هذه المدينة هى الفضاء المكانى الذى تتولد فيه الحداثة وتتلازم مع «التحديث» وليس الخوف القروى أو البدوى من هذه المدينة هو الذى يلازم الحداثة بل غواية المدينة «النداهة» التى ننجذب إلى عوالمها وأدوات إنتاجها وأنساقها وتعقد علاقاتها ، تحدونا الرغبة فى الاكتشاف . ويؤرقنا الخوف من بعض ما يحمله هذا الاكتشاف ونظل نندفع فى عالم هذه «المدينة» الواعد بكل الاحتمالات ؟ نتقبل حضوره الذى ينطوى على المتناقضات ، ونقع فى غواية ندائه الذى يعد بتغيير كل ما ننطوى عليه من موروثات .

المدينة ــ من هذا المنظور ــ هى الرحم الذى تتولد منه وبه الحداثة . لا المدينة التى تشبه القرية الكبيرة ، ولا المدينة التى لا تفارق العلاقات الإنسانية فيها منطق القبيلة ، بل المدينة التى هى النقيض للقرية والبادية ، بما فيها من تصنيع يتجاوز الآلات اليدوية ، وبما فيها من انظمة معرفية تتجاوز عوالم الخرافة والسحر ، وبما فيها من تنظيمات ومؤسسات تحيل الهوية الخاصة بالفرد إلى رقم من ملايين الأرقام ، وبما فيها من تناقضات اجتماعية واقتصادية تؤدى إلى أن تتحول هذه المدينة نفسها إلى ساحة للصراع ، فهى مدينة ترعاها مؤسسات السلطة وتوجهها مصالح الطبقات الحاكمة والأجهزة الإيديولوجية للدولة ، وتثير الشغب فيها مجموعات الهامشيين والمقهورين والمقموعين . إنها مدينة الأحزاب المتصارعة سياسيا والمصالح المتعارضة اقتصاديا والتيارات المتناقضة فكريا ، حيث البشر الذين يكدحون باحثين عن عدل تحققه الحرية ، والإخوة الأعداء الذين يتحاورون بالكلمات أحيانا وبالرصاص حينا ، والمبدعون الذين يستريب فيهم الجميع ، ويعانون « قدر الغرف المقبضة» الذى تحدث عنه عبد الحكيم قاسم ، الغرف الذى تشبه هذه الغرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير
وملصق
جاءت الطائره
حملت فى الهواء السرير
والكتاب الأخير
وخطّت بصاروخها بعض ملصق

هذه المدينة علامة العالم الثالث والحداثة المميزة لكثير من افكاره فى آن ، فهى ليست مدينة « ما بعد الصناعة » الغربية التى تمرد فيها المبدعون على معايير «التقدم» و « التطور » و «العلم» و «الآلة» ، حيث يقع الإنسان فى شراك الآلة ، ويستخدم العلم

وسيلة للدمار ، ولا يغدو للتقدم والتطور من هدف سوى إنتاج السلع ، على نحو يغترب بالإنسان ، ويشيّء الوجود ، ويحوّل القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة ، إنها المدينة التى لاتزال تتوسل بالعلم لتواجه الخرافة ، والتى يرتحل إليها المبدع من القرية ، والتى يقول عنها :

يدهشنا انا نحب المدينه
واننا قد اكتشفنا خلسة ، فى هذه الأبنية الجوائم
اشياءها الدفينة

المدينة التى تتصارع فيها الكلمة والرقم ، والتى تنقسم ما بين ماضيها وحاضرها ، والتى تعرف نعمة الجامعة وبركة المسجد وآلة المصنع وزنزانة المعتقل ، والتى تتواطأ مع غيرها فى صنع مأساة الفتى الفلسطينى الذى لم يعد يملك سوى صوته الصارخ :

وابحث عن حدود اصابعى
فارى العواصم كلها زبدا

فى هذه المدينة ، يغدو كل شىء نسبيا ، منقسما ، متناقضا ، متعددا ، جهما ، مراوغا ، ملتبسا ، كأنه رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة ، فى كون خلا من الوسامة . والحب فى هذه المدينة بلا جذور ، لا يجرؤ العاشق فيها أن يقول :

صافية اراك يا حبيبتى
كانما كبرت خارج الزمن

بل يحلم بما ينجيه،ومن يحب،من قبضة ذوى اللحى والشرطة والتجار . والشاعر يجوب هذه المدينة ، صغيرا كالفرحة ، ماكرا كالقنفذ .

يسعى
بطيئا
ضاحك العينين
مسرورا بان الأرض فيها هذه الفتنه

ويظل هذا الشاعر «صانع أسئلة» . يملأ الطرقات بهواجسه ، يضع اللغة العاطفية جنب الجدار ، ويرتكب فعلا فاضحا فى الطريق العام ، وينكفىء على قصيدته التى تضيق به فيلوذ بانحناءة المجاز ، ويعاود السعى فى هذه المدينة بعجلات الرمز والتمثيل والتعريض والكناية ، مراوغا كالقناع لاذعا كالسخرية . ويعرف هذا الشاعر أنه ليس حكيما أوقديسا ، كاهنا أو عرافا ، ويقول لنفسه قبل أن يقول لنا :

إذن .. لابد من التجريب
ولطالما جربت القليل لتعرف الكثير
ولطالما جربت الكثير لتعرف القليل

وإذا كان التجريب يعنى البحث عن تقنيات جديدة ، فى هذا السياق ، فإنه يعنى البحث عن معرفة جديدة ، عن آفاق واعدة يقرع أبوابها السؤال الذى يلد السؤال.وإذا كانت المعرفة الجديدة تومىء إلى صانع الأسئلة الذى يسعى إلى تعرف نفسه ، وتجديد أدوات معرفته بنفسه والعالم من حوله ، فإن هذه المعرفة تومىء إلى ما يحدث فى الواقع ، حيث الضرورة التى تستفز الوعى ، والتخلف الذى يثير

السؤال ، والخرافة التى تناقضها الحداثة . ولا تقتصر هذه المعرفة الجديدة التى يسعى إليها الوعى المحدث على إبداع الفنون والآداب . إنها تمتد لتشمل كل شىء ، فالحداثة فى الآداب والفنون لا تتحرك معرفيا إلا فى مناخ شامل يلازمه وعى التحديث

وإذا كانت الحداثة فى الفكر والعلم ابتداعا للمعرفة ولأدوات إنتاجها فإن الحداثة فى الآداب والفنون ابتداع لرؤيا جديدة ولأدوات إنتاج هذه الرؤيا فى آن . إنها فعل مكتمل لوعى متحد ينطوى على قيمة إيجابية . هذه القيمة نتعرفها فى الضدية الجذرية التى تواجه اتباعية الموروث ، وتواجه غياب الحرية عن الواقع ، ومنطق التبعية للآخر أيًا كان هذا الآخر ، الضدية التى تقرن الحرية بالعدل ، وتقرن فعل الوعى الذى تنتسب إليه بفعل التثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن ، وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء . ولذلك فإن الحداثة رؤيا شاملة من حيث هى موقف من واقعها الخاص أو من كونها العام ، ولا يمكن النظر إليها ــ من منظور الأدب ــ بوصفها طريقة فى القول أو حيلة شكلية ، ولا يمكن اختصارها فى التوكيد المطلق لأولية التعبير . وفى الوقت نفسه ، لا يمكن اختزالها فى رؤيا منعزلة عن أدوات إنتاجها ، فتغيير الرؤيا لا يتم دون تغيير أدوات إنتاجها ، وتغيير أدوات الإنتاج يؤدى إلى تغيير الرؤيا وعلاقات إنتاجها .

هذا التغيير يقع فى لحظة المفارقة الجذرية التى يدرك فيها الوعى أنه لكى يبدع العالم فإن عليه أن يعاكس العالم ، فى فعل من أفعال الانقطاع الذى يغير المجال كله ، كأنه يدخل من جديد فى سفر النشأة والتكوين ، كما يقول أدونيس بحق . وعلاقة هذا الفعل بماضيه أشبه بعلاقته بحاضره ، لابد أن تنطوى على الانقطاع الحاسم ، بالمعنى الذى تؤكده دلالة بيت الشاعر الحداثى القديم ، أبى تمام ، الذى قال :

فنفسك ، قط ، أصلحها ودعنى من قديم أب

هذا الانقطاع الحاسم الذى لا يفارق معنى التمرد الأوديبى على السلطة البطريركية لكل الآباء ، والسلطة القمعية لكل انماط الأنظمة التسلطية ، هذا الانقطاع الحاسم لا يتشكل إلا فى لحظة تاريخية متميزة ، لحظة تتقابل فيها الأوضاع الاجتماعية ، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية ، وتتصادم المصالح الاقتصادية ، وتنقسم الثقافة فى ثنائيات متقابلة : حيث الهامشىّ فى مقابل السائد ، والسلف فى مقابل الخلف ، والاتباع فى مقابل الابتداع ، والطليعة فى مقابل الجماعة ، والمتأصل فى مقابل الوافد ، والقامع فى مقابل المقموع . وذلك فى سياق اجتماعى ، تاريخى ، يجعل من رؤيا الحداثة معبرة عن التناقضات المتصارعة فى المجتمع ، وصائغة لأحلام طليعة ، هامشية ، مضطهدة ، محاصرة بالاتهام ، مهوشة بالأسئلة التى تجعلنا نتطلع إلى افق مغاير من آفاق تحولات المجتمع .

هذه الشروط المرتبطة بولادة الحداثة تفضى ، بداهة ، وعلى مستوى التضاد ، إلى الشروط المناقضة لموت الحداثة . إنها تموت من داخلها عندما تفقد وعيها الضدى أى حين يتحول هذا الوعى من جذرية

رفضه إلى المهادنة المصالحة التى تفقده حديته ، فيغدو وعيا خانعا مذعنا . وتموت الحداثة من داخلها ، حين تفقد تلهب السؤال وتمرد الشك وروح المغامرة ولذعة السخرية وحدة المفارقة وعافية التجدد ، أى حين تكف عن مساءلة نفسها ، وحين يكف وعيها عن الانقسام على نفسه ليغدو ذاتا وموضوعا ، أو يجعل من نفسه موضوعا للمساءلة والسخرية قبل أن يجعل من غيره موضوعا للمواجهة . وتموت الحداثة عندما تدخل منطقة الإيمان بالمطلقات ، وتفارق ضفافها التى لا تعرف اليقين ، وحدودها التى لا تفارق النسبى ، وتخومها التى لا تحمى نفسها سوى بالسؤال . وبقدر ما تقترب الحداثة من منطقة الإيمان بالمطلقات ، وتقع فى شراك التعميمات أو برد اليقين ، تفارق روحها المتسائل ونسغها الشاك وحياتها التى لا تعرف سوى النسبى . وعندئذ ، تتحول الحداثة إلى «سلطة» تؤسس تقاليدها ، وترسخ قواعدها ، وتقنن شروطها ، وتنتقل من الجنوح الديونيسى إلى التعقل الأبولونى ، وتغدو مذهبا من المذاهب المستقرة فى سياقات التيارات الأدبية .

وتموت الحداثة من خارجها عندما تفقد شرطها التاريخى ، أى عندما يكتمل تحول اللحظة التاريخية المولّدة لها ، فتنقلب اللحظة إلى قطبها السالب أو قطبها الموجب ، مفارقة بينية ما بين القطبين بكل ما فيها من توتر وقلق وتمزق وانقسام، وإما أن يطبق الكابوس على اللحظة التاريخية ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يأس الانحدار والخنوع والتسليم والاتباع . وإما أن يشرق الحلم على اللحظة التاريخية ، فينقلها من فجر أمانيه إلى ظهيرة تحققاته ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يقين «المشروع» المسيطر وإطلاقه وكلية أحكامه ، حيث يستبدل بالشك الجزم ، وبالسؤال الإجابة ، وبالسخرية التمجيد .

وإذا كانت الحداثة ضد كل مشروع ينطوى على مطلقات يقينية ، فإنها كانت النقيض الدائم ، فى الوطن العربى ، للمشروعات الدينية فى اتباعيتها ، والنقيض الدائم للمشروعات الشيوعية فى دوجماطيتها . وظلت على صدام مع المشروع القومى فى تسلطية دولته . وكان فيما انطوت عليه هذه المشروعات من أحادية النظر ويقينية المعتقد وإطلاقية الأحكام، الدريئة الثابتة لهجوم موجات الحداثة العربية المعاصرة والمصدر التقليدى للعداء بين الحداثة وهذه المشروعات . وبقدر ما كانت الحداثة الهامشى المشاغب ، المريب ، الذى يتشكك فيه الجميع ، فى ازدهار المشروع القومى — وقد انبعثت الحداثة العربية المعاصرة متداخلة معه فى النشأة المرتبطة بالخلاص من التبعية التى هى الوجه السياسى للاتباع ، ومتقاطعة مع أحلامه عن الحرية والعدل التى هى الوجه الآخر لإنسانية الحداثة — فإن هذه الحداثة نفسها تحولت إلى هامشى آخر ، مغضوب عليه ، متهم بالكفر والإلحاد ، فى تعاقب المؤسسات المتسربلة بأردية الدين ، وبعد سقوط المشروع القومى ، وصعود ما يمكن تسميته « إسلام النفط » وكما اصطدمت الحداثة بدولة المشروع القومى فى تسلطيتها وتغييبها للحرية ونفورها من الديمقراطية ، وتأكيدها لبطريركية الحضور السياسى الفكرى للزعيم — الزعماء ، فإن هذه الحداثة اصطدمت باتباعية المؤسسات الدينية ، والبطريركية

الأوتوقراطية التى تكرسها الدول التى ظلت تخفى مصالحها وراء أقنعة دينية . ولكن ظلت هذه الحداثة ، فى كل الأحوال ، متقاطعة أو متداخلة مع كل مشروع يعد بالتقدم ، ويبشر بأحلام الحرية والعدل ، ويؤمن بإنسانية جديدة لا تعرف من المطلقات سوى الإيمان بقدسية السؤال الذى يحطم جدران أى نوع من أنواع اليقين المطلق . وهذا هو سر الحوار بين الحداثة العربية المعاصرة والتيارات الليبرالية الساعية إلى إنسانية جديدة لاتعرف التمييز العنصرى أو استغلال الشعوب ، ومع التيارات القومية التى تحاول مجاوزة البنية البطريركية للمشروع القومى إلى بنية أكثر تحررا ، ومع التيارات الماركسية التى لا تعرف جمود الستالينية أو آراءها الجدانوفية ، ومع التيارات الإسلامية التى تحاول تأسيس ما يمكن تسميته « الاعتزال المعاصر » .

وربما كان من المهم أن نؤكد — فى هذا السياق — أن حوار الحداثة مع غيرها من المشروعات المطروحة على الواقع العربى ، إنما يبدأ من المنطقة التى تتقاطع فيها الحداثة مع هذا المشروع أو ذاك ، من حيث رفضه ما عليه الواقع العربى من اتباع وتبعية فى آن ، ومن حيث ما يقترحه هذا المشروع أو ذاك من آفاق جديدة تغتنى بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب ، ومن حيث ما ينطوى عليه هذا المشروع أو ذاك من وعى باللحظة التاريخية البينية التى تخلق الحداثة . إن هذه اللحظة البينية ، بكل ما تولده من وعى ضدى ، يرفض طرفها السالب ويتطلع إلى ما يعد به طرفها الموجب ، فى انقسامه بين الطرفين ، هذه اللحظة هى العلامة الأولى للحداثة . العلامة التى تنبئنا أننا إزاء وقت بين وقتين ، فى لحظة تاريخية يعيها المبدعون كأنها مفرق من مفارق الفصول ، وقت بين الرماد والورد ، كما يقول أدونيس ، الوقت الذى يتمرد فيه المبدع على هويته تمرده على حاضره وماضيه ، كأنه يصرخ ، وهو يخرج من رحم البراءة أو الهناءة ، بما صرخ به قناع أمل دنقل فى نهاية « سفر التكوين » :

كينونتى مشنقتى
وحبلى السرى
حبلها
المقطوع

هذا الخروج نفسه معانقة للريح التى تناقض السكون ، وتأسيس للقطيعة التى تزرع الأنا المتمردة فى الريح ، فتنطقها كل ما تردده « كائنات مملكة الليل » حين تنقطع هذه الكائنات عن موروثها الجامد ، أو حين تعلن عن تمردها على حاضرها :

قتلتنى ايتها البلاد
فى عش غرامك الملىء بالكلاب والنمور
والكوابيس ، المحاط بالتوابيت ،
المغطى بهياكل السلالة التى انحدرت منها
فاتركينى اغتسل فى الدم ،
ازرع نطفتى فى الريح .

وعندئذ ، تتحول الذات المحدثة إلى ذات منقسمة على نفسها ، تعانى إشكال هويتها الذاتية بالقدر الذى تعانى إشكال هوية الواقع الخاص بها ، وذلك بالمعنى الذى يتحول معه هذا الواقع إلى تعارضات لا تصالح بينها ، وتتحول الذات الواعية بهذا الواقع

إلى انقسامات أكثر عنفا فى صراعها بين الأبعاد الثلاثة للماضى والحاضر والمستقبل ، كما لو كانت هذه الذات « محور الزئبق» فى قصيدة أنسى الحاج

كل واحد منى جزيرة
وصحراء وإخوة اشرار
كل واحد منى واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون

وأول ما يلزم عن هذه اللحظة المنقسمة على نفسها فى مفارق الفصول أن الذات المحدثة المتولدة فى هذه اللحظة لا تعرف يقين الأنبياء ، ولا زعامة القواد المنقذين . إنها ذات محرومة من برد اليقين ونعمة التصديق وهالة الزعامة . ذات لا تهبط الأرض كالشعاع السنىّ ، بعصا ساحر وقلب نبّى ، ولا تقبس إبداعها من نفس الرحمن ، ولا تتحول إلى رحمن بين الناس ، فهى لا تحتكر معرفة الحقيقة ، ولا تعرف سوى السؤال الذى يولد السؤال . إنها ذات من يجعل الخطأ قنديلا لخطواته ، ولا يعد بغبطة ، ولا يتردد فى أن يهمس إلى سامعه بحاله على النحو التالى :

واقف على الرصيف انتظر شخصا ما
او شيئاً ما
من ورائى ياتى رجل
لا اعرفه ولا يعرفنى يطعننى فى الظهر
بلا مبرر ، بلا دافع
وقبل ان الفظ احلامى الاخيرة
اتوسل إليه الا يفشى السر .

هذه الذات المحدثة لا تعرف لحظة المجد أو لحظة لانتصار ، ولا تحصل فى مسعاها بهجة الكشف أو التجلى المطلق للحقيقة ، ولا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحوال التى تقع حولها ، ولا تستطيع أن تحقق فعليا فى واقعها ما تفخر به سوى أن تتمرد على هذا الواقع . وإذا كانت رؤياها علامة على العالم البديل الذى تحلم به فإن هذه الرؤيا لا تلزم عنها صفات الأنبياء . قد تترسب هذه الصفات من مراحل سابقة على الحداثة ، خصوصاً فى المناطق المفصلية التى تتخلق فيها الحداثة من نقائضها ، فتحمل فى بواده إبداعها رواسب مما ترفضه ، دون أن تنتبه إلى هذه الرواسب إلا بعد أن تسلط وعيها الضدى على مكوناتها الذاتية ، فتجاوز كل ما يشدها إلى ما ترفضه ، ومن ذلك الصفات النبوية التى تجعل من الشاعر وريث الحكمة ، كنز المعرفة المطلقة ، الحكم التُرضى حكومته ، العارف بكل شىء . وعندما تستبدل الحداثة بالكائن المطلق القدرات الكائن الذى لم يكن بطلا فارسا أو حكيما ، تتجلى الذات المحدثة التى تعرف أنها لا تقدر أن تغير الفصول ، ولا تتوجه إلى الآخرين كما لو كانوا أهل الكهف الذين عليهم أن يستجيبوا إلى كلماتها المنزلة،كى يفيقوا من سباتهم الطويل . إن المعجزة الوحيدة التى تستطيع الذات المحدثة اقترافها هى أنها تدخل الآخرين إلى عالمها ، تغرقهم فى انقسامها ، تدفعهم إلى التساؤل عن انقسامهم المقابل ، وتضرم فيهم نار الشك والبحث ، وتمكنهم من أن يسائلوا وعيهم بالعالم فى الوقت الذى يسائلون فيه العالم ، وتهوسهم بتناقضات اللحظة التاريخية التى يعانونها كما لو كانت فاصلة بين الموت والموت .

الحداثة ــ بهذا الفهم ــ تنبثق فى اللحظات التى يتحول فيها التاريخ ، حين ينقلب على نفسه ، أو يفارق مجراه ، أو يتمزق بين نقيضين أو نقائض ، كأنه مذبذب بين الماضى والمستقبل ، أو بين الحلم الآتى بالحرية والعدل والكابوس الجاثم بالعنف والقمع . فى هذه اللحظات ، تنبثق رؤيا الحداثة كأنها العنقاء التى تنبثق من رماد التحولِ والفجيعة ، والحُلم يتجاوز الماضى إلى المستقبل ، والوعى الذى يعيدُ بناء (الوطنيةِ أو القوميةِ) لتتفجرَ بالثورة على كلِّ ما يعوقُ حركَتها صوبَ التقدمِ الذى لا نهاية له .

وإذا كان التقدمُ الذى لا حدَّ له ، أو نهايةً ، هو مبدأ الرغبة فى الحداثة ، فإن مبدأ الواقعِ فى حركتها لحظاتُ التاريخِ المتحولةُ ، المنقلبة من حال إلى حالَ ، حيث الثورةُ الكاملةُ للوعى ، والتمردُ الجذرىُّ للأنا الفاعلةِ وراء الوعى . هذا الترابطُ بين مبداى الرغبةَ والواقعِ ، فى الحداثةِ ، هو الذى يحدد علاقَتَها الجدلية بالتاريخِ ، من حيث هى منفعلةٌ به وفاعلة فيه ، فهى منفعلةٌ به لأنها تنبثق عن لحظاته الحاسمةِ ، وفاعلةٌ فيه لأنها تسهمُ فى توجيه مسار هذه اللحظاتِ بأشكالٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ .

هذه العلاقة الجدلية هى التى لا تفصل بين حداثة القصيدة عند محمود درويش والشروط التى ينطوى عليها وعى المتلقين ، داخل الأرض العربية المحتلة ، الممتدة من المحيط إلى الخليج . وهى نفسها التى لا تفصل بين النار التى التهمت بيروت والنار التى حدثنا عنها خليل حاوى ، منذ أيام العودة إلى سدوم ، فى سؤاله الذى يشبه النبوءة :

ما الذى ابقت عليه النارُ

من بيتى ، واتعابى ، ومن تاريخ عمرى
ما الذى ينبض محرورا طريا
فى رماد المطرح الخاوى بصدرى ؟

وهى ــ أخيرا ــ العلاقة التى تصل بين المواطن العربى وراكب القطار ، فى مسرحية صلاح عبدالصبور « مسافر ليل » ، حين يتوجه إلينا الراكب بالسؤال، فى آخر المسرحية ، قائلا :

ماذا افعل
فى يده خنجر
وانا مثلكمو اعزل
لا املك إلا تعليقاتى
ماذا افعل ؟
ماذا افعل ؟

ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه العلاقة بين الحداثة والتاريخ تقوم على مفارقة لافتة ، تجعل الحداثة متصلة بالتاريخ ومنفصلة عنه فى وقت واحد . إن إبداع الحداثة متغلغل فى شبكة علاقات اللحظة التاريخية التى ينبع منها ، ويغوص فى جذر تناقضاتها وصراعاتها ، كى يلتقط أعمق ما فى هذه اللحظة التاريخية من دلالة . وعندما يفعل ذلك فإنه يدرك العام فى الخاص ، والإنسانى فى المحلى ، والثابت فى المتحول ، فيصبح هذا الإبداع علامة على اللحظة التى يتشكل فيها ، تاريخيا ، وقيمة مضيئة لكل ما يمكن أن يتجاوب معه فى انقسام الوعى ، أو حلم الانعتاق ، أو تمرد السؤال ، فى لحظات أخرى ، مغايرة ، من لحظات التاريخ الإنسانى .

وإذا كان لكل حداثةٍ رؤيا يتشكل إبداعُها فى تاريخها الخاص ، فإن لكل رؤيا حداثية عناصرها التكوينيةُ التى تتولد عن أفق علاقاتها الخاص ، وتتشكلُ فيما يمكن ان يكون نسقاً متميزاً ، يرتبط بعلّة تولده من ناحية ، وينطوى على ما يبرر الحوارَ بينه وغيرهِ من الآفاقِ المغايرة من ناحية ثانية .

إن لكل حداثة نموذجها الخاص ، نسقها المعرفى المتميز ، اسئلتها التى ارتبطت بهمومها المتعينة . وهى لا تتشابه مع غيرها من الحداثات ، او تتجاوب ، أو تؤثر ، إلا من خصوصيتها التى تحدد حتى ملامحها العامة التى تلتقى فيها وغيرها . والإنجاز الحقيقى لأية حداثة هو ما حققته ، داخل السياقات المتصلة أو المنقطعة للحداثات ، حيث يتسم كل إنجاز بتفرد لا يفقده التشابه مع بقية الإنجازات . ومعنى ذلك أننا لا يمكن ان نتحدث عن حداثة مطلقةٍ أو حداثة مركزية ، أو حداثةِ المثال أو الإطارِ المرجعىِّ ، فالوعىُ الذى يصوغ رؤيا الحداثة وعىٌ يتحرك فى تاريخه الخاص ، وهو حين ينقسمُ على نفسه فإنه يفعل ذلك ضمنَ شروط إنتاج المعرفةِ فى لحظته التاريخية . وحركتُه الضديةُ إزاء نفسه لا تختلفُ عن حركتهِ الضدية إزاءواقعه ، من حيث هى حركةٌ ضمنَ علاقاتٍ محددة ، فى التاريخ ، وليست حركةً فى الفضاءِ الذى لا تاريخَ له . وحتى عندما تتحول حركةُ هذا الوعىُ إلى فعل إيديولوجى ، ينبنى بهدف تزييفِ الوعىُ ، فينفىَ عن حركته صفةَ التاريخية ، ويسقطَها فى سديم خالص ، فإنما يفعلُ ذلك لأنه مثقل «بلحظة تاريخية» يدفعه إلى الفرار منها ، ومهوّس بواقع يدفعه إلى نفيه على مستوى الوهم .

ومن المؤكد اننا لسنا إزاء حداثة واحدة لها تجلياتٌ متنوعة ، كأنها الروح الهيجلى الذى يتجلى فى أشكال مختلفة المظهر ثابتةِ الجوهر ، ولسنا إزاء عناصرَ ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبية داخلَ حداثةٍ كونية واحدةٍ ، مفارقةٍ ، كأنها الأجرومية المتعاليةُ لما اطلقت عليه البنيوية الشكلية ــ ذات يوم ــ مصطلح « أدبية الأدب » . إن وضع فعل الوعى الذى يصوغ الحداثة داخل سياقه التاريخى يؤكد أننا إزاء حداثات متعددة على المستوى المتزامن (السنيكرونى) والمتعاقب (الدياكرونى) على السواء . أعنى إزاء حداثات تتعدد ، متوزاية ، فى العصر الواحد ، بتعدد الشروط الخاصة بكل مجتمع على حدة . وإزاء حداثات تتعدد ، متعاقبة ، فى العصور المتتابعة ، بتعدد المراحل التاريخية المتغايرة .

وليس من الضرورى أن نبالغ فنقول إن هناك حداثات بعدد الحداثيين ، فالمؤكد أن هناك حداثات بعدد اللحظات التاريخية التى نتجت الحداثة فى كل منها بشروط مغايرة وخصوصية مباينة . وما نحتاج إليه حقا ، خصوصا فى مجتمعاتنا المتخلفة ، هو أن نبحث عن الشروط التاريخية المنتجةِ لهذا الاتجاه من ناحية ، وعلاقتها بأدوات إنتاج المعرفةِ الحداثيةِ من ناحية ثانية ، والجدلِ المتوتر بين هذه المعرفةِ وعلاقاتِ إنتاجها من ناحية ثالثة ، والعناصر التكوينية التى يتكون من علاقاتها النسقُ الخاصُ بكل حداثة من ناحية رابعة .

ومعنى ذلك أن الحديث عن قواعد (أجرومية) ثابتة للحداثة وهْمٌ يشبه الحديث عن قواعد ثابتةٍ

للأدب . إن الدرس الذى تعلمناه من فشل «البنيوية» الشكلية قد أكد لنا أنه لا توجد خصائصُ مفارقة ، متعاليةُ اسمها «أدبية الأدب» أو شعرية الشعر ، فما يسمى الأدبى أو الشعرى أو «الجمالى» وظيفة «تاريخية» متغيرة ، وما يتصفُ بصفةِ «الأدبية» فى مرحلة قد لا يتصف بها فى أخرى ، والعكسُ صحيحٌ بالقدر نفسه ، وبالمثل ، فإن « الحداثة» لا يمكن أن تقوم على «جواهر ثابتة » أو صفات راسخة . إنها رؤيا إبداعية تقوم على وعىٍ ضدىٍ لتاريخٍ متعين ، سواء أكان هذا الوعى هو تاريخ الأنا الفاعلةِ للوعى ، أم تاريخ اللحظةِ التى يحدث فيها هذا الوعى . ومن هنا ، فإن الحداثى لا يختلف عن « الحديث» من حيث إن كليهما دالٌ متعددُ المدلول فما يعينيه هذا الدالُ لأبى نواسٍ (فى الشعر العربى القديم) لا يعنيه لقاسم حداد (فى الشعر البحرينى المعاصر) ومدلوله بالقياس إلى أدونيس الشاعر السورى المعاصر يختلفُ عن مدلولهِ بالقياس إلى رينيه شار الشاعر الفرنسى المعاصر الذى ترجمه أدونيس إلى اللغة العربية ، وهمومه بالقياس إلى عبد المنعم رمضان (فى شعر السبعينيات فى مصر) لا تتطابق وهموم سعدى يوسف بالضرورة .

هذا البعدُ التاريخىُّ للحداثةِ يكشف لنا عن طبيعة الفعل الإيديولوجى الذى يقوم به أولئك الذين يجعلون من بعضِ صورِ الحداثةِ الأوربية (المودرنزم Modernism) إطاراً مرجعياً فى الحكمِ على أنماطِ الحداثةِ العربية المعاصرة . إن هؤلاء لا يقومون بتزييف الوعى العربى المحدثِ بخصائص حداثتهِ فحسب ، ومن ثم ينفون عن هذا الوعىِ صفةَ الضديةِ عندما يجعلون منه تابعاً مقلداً لحداثةٍ أخرى ، وإنما يغتربون بالحداثة العربية المعاصرة عن زمنها ، وعن واقعها ، ومن ثم يغتربون بالأنا الفاعلةِ لها عن تاريخها ، على نحو يباعد بين هذه «الأنا» وجذرية الفعلِ المعرفىِّ ، ويباعد بين الحداثة نفسها وجذرية الفعل الإبداعى . إن الوعىَ الحداثىَ وعىٌ ضدىٌّ ، لأنه يضع نفسه وواقعه وتراثه وحاضر الآخر وتراثه موضع التساؤل والشك وليس موضع القبول والإذعان . ومن ثم فإن «ضدية» هذا الوعى مرتبطة بنقائض تقع فى التاريخ وبالتاريخ ، فهو وعى «ضد» ما هو واقع فى لحظة بعينها من لحظات الزمان الفعلى للبشر ، وضديته فعل يقع على مفعول محدد ، فى علاقات واقع محدد . وليست تحليقا فى فضاء الرفض المطلق الذى لا يقع على شىء لأنه لا يرتبط بشىء .

ومن هذا المنظور ، فإن العلاقة بين مفاهيم «الحداثة» الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوى على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن — واعيا أو غير واع — بدونية «الأنا» فى حضرة «الآخر» من ناحية ، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخى من ناحية ثانية . والواقع أننا أفرطنا فى البحث عن ملامح التشابه بين «حداثاتنا» و «حداثات» الآخر ،، بما جعل «الآخر» الإطار المرجعى فى كل الأحوال ، وجعل من إنجاز «حداثاتنا» انعكاسا لصور هذا الآخر فى أغلب الأحوال . وبقدر ما انتهى إلا لحاح على المشابهة إلى تحويل العلاقة بين الطرفين المتشابهين إلى علاقة بين أعلى وأدنى ، فإن هذا الإلحاح انتهى إلى وضع يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد . هكذا تحدثنا عن أبى نواس بوصفه « بودلير العرب» ، وعن أبى تمام من حيث هو « مالارميه العرب » ، وفرحنا أن غدا عبد القاهر

الجرجانى الأ نموزج الأصلى لكل من دى سوسير وأى إيه . ريتشاردز وياتوبسون وورولان بارت على التوالى .

ولقد ارتبط ذلك الوهم بوهم آخر ، انطوت معه حداثة « الآخر الأجنبى على مجلى مغاير من مجالى « المركزية الأوروبية» التى لا نفارقها إلا إلى مركزية أمريكية جديدة ، ارتبطت بما اطلق عليه اسم « ما بعد الحداثة ، وذلك من منظور تباعد بنا عن الحوار مع كل إنجازات الحداثة خارج دائرة هذه المركزية ، خصوصا لدى أمم العالم الثالث التى كان لابد أن نبحث بينها عن الشبيه ، وأن نفيد من إنجازاتها التى وصلت بين التمرد على «الاتباع» و «التبعية» فى فعل واحد لا انقسام بين عناصره .

ويبدو أنه قد آن الأوان لأن ندرك العلاقة المتبادلة بين «الاتباع» الذى ورثناه عن علاقتنا بماضى «الأنا» القومى و «التبعية» التى ورثناها عن علاقتنا بحاضر «الآخر» السياسى ــ الاقتصادى . إن التبعية هى الوجه المعاصر للاتباع ، من المجال الذى تذعن فيه الأنا إذعانا فكريا أو سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا إلى غيرها ، وتسلمه قيادها إلى الحد الذى يغدو تقليده قلادة فى عنقها . وإذا كانت «التبعية» المعاصرة لـ «الآخر» تجد سندها فى «الاتباعية» الموروثة عن الماضى فإن هذه «الاتباعية» تسقط نفسها على العلاقة بالآخر ، وتؤثل لروح المحاكاة ، حيث يغدو كل ما يبتدعه الآخر ملزما باتباعه ، عند من يعتقدون أحقية هذا « الآخر» فى أن يكون الإطار المرجعى المحاكى فى كل فعل من أفعال التقدم ، كما لو كان التقدم نفسه يمكن أن يتم بالمحاكاة التى تتحول معها «الأنا» إلى مرآة لا تعكس سوى صور هذا «الآخر» .

وإذا كان مفهوم الوعى الضدى بذاته مناقضا لهذا الوهم ، فإن ما يؤكده هذا المفهوم من تأب على أى شكل من أشكال المحاكاة ينفى قداسة كل ما ورثناه من أقوال مأثورة تعلمنا أن نرد بالنفى على السؤال : «هل غادر الشعراء من متردم ؟» . إن مفهوم الوعى الضدى يستبدل بسلب الإجابة عن مثل هذا السؤال الإيجاب الذى يؤكد مغايرة كل إبداع لغيره ، ويصل بين القيم الخلاقة لهذه المغايرة وجذرية الرفض الذى تنطوى عليه لكل ما يمكن أن يكون مفعولاً للمحاكاة ، سواء كان هذا المفعول فى ماضى تراث ، «الأنا» أو حاضر عالم «الآخر» ، إذ ليس هناك فرق (أو حتى ميزة) بين من يقلد رينيه شار فى فرنسا المعاصرة أو يقلد المتنبى فى بلاط الحمدانيين فالتقليد واحد فى الحالين ، وهو نقيض الحداثة من حيث هى «وعى ضدى» .

ويبدو أن جذرية العداء التى ينطوى عليها الوعى الضدى لكل ما يناقضه هى التى تجعله لا يتقبل من أشكال المحاكاة سوى المحاكاة الساخرة ، من حيث هى نزوع عدوانى ورغبة تدميرية لموضوعها . ولأن المحاكاة الساخرة تنفى القداسة عن موضوعها ، وتخلع عنه هالته التى تصونه وتحميه ، وتكشف سوءاته ، فإنها تغدو سلاحا من أسلحة الوعى الضدى فى تدميره لنقائضه ، ومن ثم فى تأسيس فعل التمرد الدائم على أشباهه . وإذ تغدو السخرية والمعارضة بوجه عام وسائل بنائية فى تكوين الوعى الحداثى ، بما يؤكد ضديته فى علاقته بنقائضه ، فإن هذه الوسائل تؤكد صفة «الضدية» فى علاقة هذا

الوعى بنظائره نفسها ، فنحن إزاء وعى لا يتوقف تمرده على نفسه فى سياق تمرده على غيره من النقائض والنظائر على السواء .

ولا يعنى هذا الفهم — بالتأكيد — أننا نقطع الروابط بين الحداثة العربية المعاصرة والحداثات المتعددة فى العصور السابقة للتراث أو الحداثات المتعددة فى أى مكان فى عالمنا المعاصر . إن كل حداثة تؤكد نفسها — فى جدلها مع تاريخها الخاص — بحوارها مع كل تجارب الحداثات السابقة عليها والمعاصرة ، فى تراثها أو فى أىِّ تراث غيرها . أعنى أن كلَ حداثةٍ تبحث عن النظائر فى سعيها لمواجهةِ النقائضِ المعادية . وهى فى ذلكَ تشعر بضرورة الإفادة من كل ما يقع تحت طائلة إدراكها . ولكن البحث عن النظائر لا يعنى التطابق ، أو النسخَ ، أو التكرار ، فالمشابهة لا تصل بطرفيها إلى حال من الإتحاد إلا إذا نفت عن نفسها صفةَ المشابهةِ .

والبحثُ عن النظائر تأكيدٌ لحضور الأنا ودعم لوجودها الفاعل بالقياس على أفعال الإبداع السابقة أو المعاصرة . وكلما اتسعت دائرة النظائر اتسعت دائرة الإدراك خبرة. ولكن إذا كان الوعى المحدث لا يكتمل إلا من خلال جدلهِ مع نقائضِه ، وانقطاعه عنها ، فإن هذا الاكتمال لا يتحقق إلا بجدله مع نظائره وانقطاعه عنها فى الوقت نفسه ، فالحوارُ مع النظير كالحوارُ مع النقيضِ وجهان لعمليةٍ واحدةٍ ، متحدةٍ ، تتعرف فيها الأنا نفسَها من خلال غيرها الذى هو شبيهُها فى جانب ونقيضُها فى آخر .

والحوار مع حداثات الماضى ، فى التراث العربى ، من هذا المنظور ، هو الوجه الآخر للحوار مع حداثات الآخر الأوربى ، فى الغرب الحديث أو المعاصر ، وذلك بمعنى أقرب إلى المعنى الذى تتلهبُ به هذهَ الروحُ المتمردةُ ، فى قصيدة الشاعر العراقى سعدى يوسف ، «خماسية الروح» خاصة فى هذا المقطع الذى يقول :

طَلَقَةٌ هذه الروح
مجنونةٌ ، هى لا تشترى بالفداحةِ غير عذاباتِها
تستجير بـ «رامبو» ، لتاخذَ من شحناتِ بنادقه
الحبشياتِ واحدةً . تهبط الليل فى الماء ماخوذةً
بارتعاشات بشار المحتضر

ولكن «الآخر» الأوربى ينطوى على غواية خاصة تَفْتنُ الحداثة العربيةَ المعاصرةَ . وتتسرب «المركزية الأوربية بين أعطافِ هذه الغوايةِ ، مراوغة ، مخاتلة ، مهددة بتدمير الخصوصية فى غير حالة ، على نحو تعلو معه أصوات المودرنزم الخاصة بغرب أوربا على كل صوت غيرها وذلك قبل أن تبدأ أصوات ما بعد المودرنزم Postmodernin ، وتتكرر أمثولةُ ولعِ المغلوب بتقليد الغالب ، ونقرأ تنظيرات عربية عن الحداثة كأنها ترجمةٌ عن الحداثة الفرنسية أو الإنجليزية ، ونطالع تطبيقات نقدية عربية كأنها نماذج حكائية لدراسات معروفة عن المودرنزم الأوربية ، على نحو تنقلب معه الغوايةُ إلى مخايلة إيديولوجية ، تنتفى معها هوية الأنا ويغتربُ عنها زمانها ومكانها .

من المؤكد أن هذه الغوايةَ شرط من الشروطِ التى يُنتج فى ظلها الوعى العربىُّ المعاصرُ معرفَته بواقعه المتخلف‹الذى يتسللُ هذا الآخر إلى أسباب تخلفه

بأكثر من معنى . ولا شك أن هذه الغواية سوف تتصاعد مع تصاعد أعلام النظام العالمى الجديد الذى لا يعنى شيئاً ـــ إلى الآن ـــ سوى الهيمنة الأمريكية على العالم كله ، كأننا على أعتاب ، أو أحد أقطار ، امبراطورية كونية واحدة تتحكم فى كل شىء ، وتسقط أنساقها القيمية على كل أقطارها . ولا سبيل إلى مقاومة هذه المخايلة الجديدة بالعودة إلى مخايلة مناقضة ، هى صورة مقلوبة لها ، عن نقاء الهوية أو صفاء الخصوصية أو أمجاد الماضى ، بل السبيل الوحيد هو تأكيد ما ينطوى عليه الوعى المحدث من قدرة نقدية وإحساس ضدى بالضروره . يضاف إلى ذلك ما ينطوى عليه هذا الوعى من نفور من « الواحدية » بكل ألوانها ، ومن هيمنة طرف على بقية الأطراف ، فالوعى الضدى للحداثة ملازم لمبدأ الحوار الذى تتكافأ فيه الأطراف ، حيث لا يملك طرف واحد مهما كان ، أو يدعى ، أنه ينفرد وحده بالمعرفة أو الإبداع . إن تأكيد مبدأ الحوار من حيث علاقته بالوعى المحدث ، وتأكيد الطبيعة الضدية للوعى المحدث من هذه الزاوية ، يستبعد الوقوع فى أسر التبعية التى تغدو ، اتباعا والعكس صحيح بالقدر نفسه ، ويستبدل بمنطق الغواية منطق الحوار ، وبسطوة الآخر ـــ الموضوع استقلال الأنا ـــ الذات .

وما يشجع على المضى فى هذا السبيل أن الإنجازات الحداثيةَ حقا من الحداثةِ العربيةِ المعاصرةِ ، هى الإنجازات التى تستبدل بالعلاقةِ التقليديةِ بين الشرقِ والغرب شكلا آخر من علاقة متكافئة ، على نحو لم يعد معه الشرق هو التابع الطفل والغربُ هو الشيخ المعصوم ، بل أصبح الاثنان طرفين فى عالم معقدٍ ، متغير ، متحول ، لم يعد فيه الغربُ غربا واحدا ، ولا الشرقُ شرقا واحدا ، ولم يعد الراسمالى راسمالياً بالمعنى التقليدى ، ولا الشيوعىُ شيوعيا بالمعنى المألوف ، لقد دخلنا عالما جديدا ، أكثر تعقيدا مما كانت تشير إليه قصائدُ الحداثةِ العربيةِ ، منذ أواخر الستينياتِ . ولكنها ـــ على الأقل ـــ كانت ترهصُ بتحوله ، حين كنا نقرأ ـــ فى « المسرح والمرايا » ـــ لأدونيس قوله :

كان شرق كالطفل يسألُ
والغرب شيخة المعصوم يستصرخُ
بُدّلتْ هذه الخريطةُ
فالكون حريقٌ
والشرق والغرب قبرٌ
واحدٌ
من رمادة ملمومُ

ولا سبيل أمام الوعى المحدث للخروج من رماد القبر سوى أن يولد فتيا كالعنقاء ، فيدمر ماضيه السالب ليؤسس مستقبله الموجب ، ويحاور كل ما حوله فى سبيل تحقيق ولادة جديدة لعالم جديد لا مجال فيه لهيمنة طرف واحد ، ولا مجال فيه لهذا التعارض التقليدى بين الشرق والغرب ،

هذه النزعة الإنسانية المتميزة لا تنفى عن شعر الحداثة العربيةِ المعاصرةِ خصوصيتها ، ولا تسلبها حقَ الحوار مع ماضيها أو حاضر الآخر ، والأهم أنها تدعو إلى نهج خاص فى قراءتها . وأحسب أننا لن نتعرفَ هذا النهجَ أو نمتلكه إلا بنقد حداثى ، ينطلق من الوعى الضدى الذى ينطلقُ منه شعرُ الحداثةِ

نفسُه ، ذلك لأنّ الناقد الحداثى كالمبدع الحداثى،هو الذى يبدأ عمله بأن يلقى على نفسه هذا السؤال الملحاح :

كيف يمضي إلى كوكب ليس يعرفه ؟ هذه الطرقُ المستقيماتُ ماثلة منذ ان كان طفلا . وهذا الترابُ
هذا التراب الجميلُ ، الترابُ المموه بالناس ،
من اين ياتيه ؟ من اين يقتاده للمتاعب ؟

إن مهمة الحداثى ، مبتدعا وناقدا ، هى اقتيادُنا إلى المتاعب ، وتدميرُ الإذعانِ المطمئن لعالمنا ، والاحتجاجُ الدائمُ على كل أشكالِ القمع ، والرفضُ الجذرى لكل ألوان الخنوع ، والتأبى الجذريُّ على كل أوجه الموتِ فى الحياةِ والفنِ والفكرِ . والخطوة الأولى فى ذلك هى الإلحاحُ على السؤالِ الذى يولّدُ السؤالَ ، فالحداثةُ ــ فى النهاية ــ هى فنُّ السؤالِ الذى لا يقنعُ بجوابٍ ، السؤالِ الذى ليس مجرد استفهام بل نمطُ وجودٍ وعلامةُ هويةٍ . وسوف تحقق هذه الملاحظات هدفَها لو تحولت إلى أسئلة تولدُ أسئلةً عند من يطالعونها .

خــالــد منتصــر

العفــو والســماح



ورد

◆ (إلهى إنى اخاف أن تعذبنى بأفضل أعمالى فكيف لا أخاف من عقابك بأسوأ أحوالى . إلهى . بحق جمالك الذى فتت به أكباد المحبين وبجلالك الذى تحيرت فى عظمته الباب العارفين . إلهى . بحق حقيقتك التى لا تدركها الحقائق وبسر سرك الذى لاتفى بالإفصاح عن حقيقته الدقائق . إلهى . بروح القدس قدس سرائرنا وبروح محمد ﷺ خلص معارفنا وبروح أبينا آدم اجعل أرواحنا سابحات فى عـالم الجبروت واكشف لهم عن حضـائـر اللاهوت) ..

● حبل غسيل يمتد ما بين المنبر والحائط المزخرف .. يحمل قطع الملابس فى غير تنظم أو اتساق ، الليل يلف المسجد الأثرى إلا من بعض الأضواء المنعكسة من لمبات النيون فى الشارع تزيده هيبة وقداسة .. المقرنصات فى أركان السقف كالمخالب تنهش داخلى فأسرع فى قراءة الورد .. يسرع الأصحاب فى القراءه .. نتمايل .. نزداد سخونة .. يتفصد العرق ويختلط برمادية أرض المسجد .. فالأمر خطير ، وفعلة أبى شنيعة ، والمكان جليل مقدس تردد جدرانه أورادنا الراجية .

نجلس بالقرب من سرير إخوتى .. رائحة البول تزكم الأنوف فمن بين إخوتى أخ لا يتحكم فى بوله ليلاً .. نستمر فى القراءة .. نحاول أن نكون صادقين ..

ورد

(إلهى . حل لنا إزار الأسرار عن علوم الأنوار ، إلهى . خطفت عقول العشاق بما لشهدتهم من سناء أنوارك مع وجود أستارك فكيف لو كشفت لهم عن بديع جمالك ورفيع جلالك . إلهى . خصنى بمددك السبوحى ليحيا بذلك لبى وروحى .)

* كان ابى فى بيتنا السابق قبل تهدمه يستحم كثيراً .. يحمل الاستحمام فى عرفنا معنى واحدا هو ان ابى قد ارضى امى امس ونفى ضباب غربته فى احضانها .. كان يحلم والجسد فى الجسد بانه قد امتلك الكون وان قدميه قد وطأتا غابات الفردوس .. وكنت افرح إذ اراه مبتسماً .. وكان يخجل إذ يرانى مدركاً .. ولكنى فى بيتنا القديم كنت ادعو الله أن يحفظ لنا رجولته كى يحفظ لنا بسمته ..

ورد

إلهى . افض على روحى من اسرارك العلية مدداً يقربنى من حضرتك السنية والبسنى تاج مهابتك السبوحية وقلدنى بسيوف العزة والحماية واكفنى شر كل ذى شر بسابق التخصيص والعناية)

* المسجد مأوانا الجديد .. جدرانه الضخمة بكتلها الترابية وصفرتها الزاعقة .. بعبق الإيمان فيه وتراتيل آلاف البشر وتمتماتهم وركوعهم وسجودهم ودعواتهم واستجاراتهم المحبطة ومحاولة الأيدى فتح طاقة نور وسط ظلام دامس يكفن كل الأشياء .. بكلماته المنمنمة على الجدران تحمل للجميع السكينه وتبشر الاتباع بانهار الخير وخبز السماح ..

فى هذا المأوى الجديد حاول أبى مع أمى .. أملاً فى ان يكون هذا برداً وسلاماً .. لاصق الجسد الراغب الجسد المرتعش .. إقترب أكثر .. ارتعاشتها تزيده هتكاً للقداسه واقترابه يزيدها حنيناً .. سرت الكهرباء السحرية فى الأوصال واضاءت ظلام المكان .. اختلس أبى نظرة فإذا العيون تترقب .. حاول البعض النوم املاً فى بسمة الصباح المنتظرة .. اعتبرت السكون خيانة .. ثبت نظرى عليهما .. من يفعلها هنا ينبت له قرنان ويأخذ هيئة القرد .. تراجع ابى وانكسرت نظرات أمى الجائعة وانكمش الجميع وتبول أخى ..

ورد

(اللهم رب الكعبة وبانيها ، وفاطمة وبنيها ، وبعلها وابيها ، نور بصرى وبصيرتى وسرى وسريرتى . إلهى . بحرمة الحسن وأخيه ، وجده وبنيه ، وأمه وأبيه ، نجنى من الغم الذى انا فيه)

* قررت أن أحضر أصدقائى ونقرأ الأوراد ونجلس جلسات الوصل ونطلب العفو والسماح ونظل طول الليل نقرأ .. نتمايل يميناً ويساراً .. يباركنا المكان ويؤنس وحشتنا .. أبى لا يمنعنا .. يتقلب فى سريره .. ينظر إلى السقف .. تغطيه آية الكرسى واسم كل خليفة من الخلفاء الراشدين يحتل ركناً فيه .. يتدلى منه مصباح نتجمع فى نوره نقتات العلم ونرجو الرحمة لمن زل الشيطان قدمه .. كان أبى يبكى واحيانا ، اخرى يدس رأسه فى الوسادة .. كنت حزيناً ولكنى أنقذته من أن ينبت له قرنان ومن أن يأخذ هيئة قرد

أميره مطر

كارل بوبر ومذهبه

أهم ما يميز فلسفة بوبر أنها تدور حول محورين أصبح لهما فى حياتنا المعاصرة أهمية لا مثيل لها فحضارتنا المعاصرة حضارة تغلغلت العلوم فى كل جزئياتها ، وحضارتنا المعاصرة من جهة أخرى ما زالت تنشد للإنسان أعلى مستوى من مستويات الحرية . ومن هنا فقد نجح بوبر فى أن يجمع فى رؤيته الشاملة للفلسفة تفسيرات جديدة للعلم ومنهجه ، كما أفسح للقيم الإنسانية مكانا فى فلسفته الاجتماعية والسياسية ، فهى فلسفة لا تغفل جانبا أساسيا من جوانب الحضارة لتؤكد جانبا آخر ، على نحو ما يظهر فى أغلب الفلسفات السائدة فى القرن العشرين .

ويكفى أن نلقى بنظرة سريعة على أهم الاتجاهات فى هذا العصر لنتبين أن الفلسفات الوضعية والتحليلية قد وجهت اهتمامها إلى تفسير المعرفة العلمية ، دون أن تبحث فى النظم الاجتماعية والسياسية . ومن جهة أخرى تولى الوجودية والفينومينولوجية العاصرتان كل اهتمامهما إلى البحث فى حياة الفرد والقيم الإنسانية بعيدا عن المشكلات فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

تألق اسم كارل بوبر فى سماء فلسفة القرن العشرين بفضل إنجازاته العظيمة فى فلسفة العلوم وليس أدل على ذلك مما نراه يجرى فى أغلب المؤتمرات الدولية لفلسفة العلوم من ترديد لآرائه ، ومراجعة لفلسفته ، ومناقشات لا تنتهى حولها .

ولقد ولد كارل بوبر فى فيينا عام ١٩٠٢ لأسرة يهودية وتعمق فى دراسة العلوم الرياضية والطبيعية ثم شارك فى الحركة الفلسفية المتمثلة فى دائرة فيينا ، ولكنه تفوق بما أثاره من نقد لأتباع هذه الدائرة واعتراضات على آرائهم . وظل خلافه واضحا مع اكبر أنصارها (فتجنشتين) ولكن ظروف بلاده بعد السيطرة النازية جعلته يهاجر إلى نيوزيلنده حيث تولى هناك الأستاذية بإحدى جامعاتها إلى أن انتهت الحرب العالمية الثانية فرحل إلى إنجلترا ليتولى الأستاذية فى جامعة لندن ويحصل عام ١٩٦٥ على لقب « سير » .

أما فلسفة **كارل بوبر** فقد تميزت بالجمع بين الأسس الفلسفية الموجهة لأنساق الفكر العلمى والقيم الإنسانية على السواء .

وقد دعا هذا الطابع الشمولى الباحثين ، إلى مقارنة فلسفته بفلسفة **هيجل**

تناول بوبر بنظرة فلسفية عميقة الجذور الواحدة لظواهر الفكر الإنسانى وذلك على وجه جديد بعد أن حاول **هيجل** ذلك ، ولكن فى إطار ميتافيزيقا القرن التاسع عشر عندما افترض وجود الروح الموضوعى الذى تظهر فى كافة النظم الفكرية للإنسان ، سواء كان ذلك فى الدين أو الفن أو الفلسفة . وقد اتضحت هذه النزعة الهيجلية أكثر ما تكون فى مؤلفات **بوبر** المتأخرة على وجه الخصوص فى مؤلفه « **المعرفة الموضوعية** » ، « **والذات وعقلها** .

Objective Knowledge. 1972 the self and its brain 1977

كل هذا على الرغم مما ساقه **بوبر** صراحة من نقد مرير لفلسفة **هيجل** فى مؤلفيه المبكرين « **فقر النزعة التاريخية** » (١٩٤٤) « **والمجتمع المفتوح واعداؤه** » (١٩٤٥) .

وهذه الهيجلية الضمنية تفسر قصور الدراسات التى عملت على تجزئة فلسفة **بوبر** ، والفصل فيها بين نظرياته فى العلوم الطبيعية ونظرياته فى العلوم الاجتماعية ففلسفة **بوبر** قد تميزت بالأصالة والتجديد ، حيث تجاوزت النزعات التجريبية التجزيئية ،كما وقفت من جهة أخرى معارضةً للنزعات الرومانسية التى تغرق فى التعميمات الوهمية .

ولا يتسع المقام لاستعراض ما حفلت به فلسفة **كارل بوبر** من نظريات عديدة فى كافة المجالات ، خاصة على مدى هذه السنين الطويلة التى تناقلت فلسفته وأشاعتها فى كل مكان ، فاتجهت عناية بعض الباحثين بجانب من فكره الاجتماعى والسياسى وبينت كيف يعد نقده للنزعه التاريخية عند **افلاطون وهيجل وماركس** أخطر نقد وجه للفلسفات الشمولية والنزعات التاريخية ، التى جعلت من التاريخ مبدأ متودولوجيا يتلخص فى القول بأن المعرفة بقوانين التطور التاريخى المستمدة من أحداث الماضى ، كافية للتنبؤات العلمية بالمستقبل .

أما القطب الثانى فى فلسفته ، فيلخص فى إثارته لمشكلة الاستقراء العلمى ووضعه للمنهج التجريبى على أسس جديدة ، فقد رأى **بوبر** بحق أن **هيوم** هو أول من بين أن الاستقراء لا يعتمد على أى سند منطقى ، وأنه ليس هناك أى ضرورة منطقية يمكن أن يعتمد عليها لنتنبأ بأن الأمثلة التى لم تقع فى خبرتنا سوف تشبه تلك التى وقعت من قبل ، ولكن خطأ **هيوم** يتلخص فى رأى **بوبر** فى أنه فسر الارتباط بين السبب والمسبب على أساس فكرة العادة السيكلوجية Custom فتكرار الأحداث يكونٌ عادة التوقع أو الاعتقاد فى اطراد الظواهر . بين **بوبر** أن تفسير **هيوم** ليس أكثر من نظرية شعبية شائعة ، ومن السهل إظهار خطأها إذا ما ذكرنا أن التكرار لا يخلق القاعدة ولكنه يثبتها وأن الاعتقاد الذى يتوقع بمقتضاه الاطراد ليس إلا حالة فزيولوجية لا واعية ، ويعارض **بوبر** الافتراض التقليدى الذى يقول بأن العلم يبدأ بالملاحظة ، فالفرض ، فالتحقيق التجريبى ، ويرى أن العلم لا يمكن أن يصير على هذا النحو ، فالملاحظة لا توجد خالصة فى فراغ وإنما يوجه الملاحظة افتراض أو نظرية سابقة وأن شأن العالم فى سيره فى البحث شأن الحيوان الجائع حين يبحث عن الغذاء الذى يشبع جوعه ، فتراه يقسم البيئة حوله إلى ما يمكنه أكله وما لا يمكن . فكل فرض هو وليد فرض سابق عليه ، وأى ملاحظات يبديها عالم من العلماء إنما هى ملاحظة فى إطار من الفروض والتخمينات ، وكل فرض

يمكن أن يرتد إلى فرض آخر سابق عليه حتى نصل إلى فروض أو توقعات أولية .

ولايقول **بوبر** بأفكار فطرية بمعنى الكلمة ، ولكن يقول إن هناك توقعات لا شعورية يولد بها الكائن ، فالطفل المولود مثلا يتوقع أن يغذى وأن يكون محبوبا ، وهكذا تتكون من الاتجاهات الفكرية عند الإنسان توقع الاطراد فى سير الأحداث ، ولا يقول **بوبر** إن هذه الميول ميول سيكلوجية فقط بل هى موجهات منطقية لا واعية . وهى ليست صادقة دائما ، لأن الطبيعة يمكن أن تكون مخالفة لهذه التوقعات ، ولذلك يرى **بوبر** أن ما تتوقعه ليس صادقا بالضرورة وعلى هذا الأساس تبين **لبوبر** أن **كانط** عندما ذهب إلى أن عقولنا لا تستمد قوانينها من الطبيعة ، بل تفرض على الطبيعة قوانينها ، كان على صواب ، ولكن ظنه أن هذه القوانين التى تفرضها عقولنا على الطبيعة صادقة بالضرورة كان موضع الخطأ الكبير .

وينتهى **بوبر** إلى القول بأن توقعاتنا وافتراضاتنا وإن كانت تمثل نقطة البدء فى بحثنا عن الحقيقة ، إلا أنها ليست ثابتة بل قابلة للتغير ونحن نتوهمها صالحة ولا نجرؤ على تصور غيرها فنميل بذلك إلى ما يشبه الجمود العصابى ، لأننا نفترض أن اليقين يبدأ من يقين ، وهذا هو منشأ الخطأ ، لأننا قد نبدأ من وهم ، ولكن النقد الصحيح يوصلنا إلى الحقيقة وقد يبدأ العلم من أسطورة ، ثم بالاختبار والفحص ينتهى منها إلى حقيقة وموقف العلم من الحقيقة موقف من يصهر المواد فيخلصها من الشوائب ليصل إلى معدنها الثمين وهكذا قد بدأ العلم عند القدماء عندما استخلص فلاسفة اليونان نظرياتهم فى الكون من خلال مادة مشوشة من الأساطير الموروثة والمعتقدات الشائعة ، ولكن النقد المستمر والحوار الدائم قد ساقهم فى النهاية إلى نظريات كثيرة متصارعة ، كان البقاء فيها للأصلح .

إن اختبار النظرية عند **بوبر** أهم من منشئها ، والاختبار والنقد لا يكونان على نحو ما تصور السابقون من علماء وفلاسفة الاستقراء التقليدى فالتحقيق من صدق النظرية لا يكون على نحو ما ظنوا ، أى بالبحث عن مايثبتها من ملاحظات إيجابية ، ذلك أنه مهما بلغت الملاحظات الإيجابية التى تثبت الفرض أو النظرية فإنها لا يمكن أن تكون سندا منطقيا ، على صحتها ، لذلك عكس **بوبر** الطريق وجاء بما سماه بمبدأ **التكذيب** فى مقابل ما عُرف بمبدأ **التحقق** من الفروض .

إن النظرية العلمية لكى تصمد للنقد لابد أن تختبر بالبحث من إمكانية وجود ما يكذبها فإن لم يوجد ظلت قائمة .

فعلى سبيل المثال لوجئنا بمئات الأمثلة التى تثبت أن الماء يغلى عند درجة مائة درجة مئوية ، لما أثبتنا بذلك حقيقة علمية ، ولما كنا على الطريق الذى يوصلنا إلى اكتشاف علمى جديد ، لكن لو بحثنا فيما إذا كان يمكن للماء أن لا يغلى رغم ارتفاع درجة الحرارة إلى المائة ، فنجد أن ذلك قد يحدث عندما نكون فى مكان أعلى من مستوى سطح البحر ، فتعرف الشروط المختلفة لحدوث الظاهرة أو لعدم حدوثها على نحو معين وبمحاولة التكذيب يظل الأمل فى اكتشاف الجديد مستمرا .

والتقدم نحو اكتشاف الحقيقة يقضى بأن تخضع النظريات للنقد والاختبار بحيث تظل النظريات فى امتحان مستمر ، وفى موقع الخطر الدائم حتى لا تتحول إلى عقائد ثابتة . والنظرية التى لا يمكن تعرضها للاختبار لا يمكن أن تتصف بأنها نظرية علمية .

ولقد شاعت فى فترة شباب **بوبر** فى فيينا نظريات **فرويد وادلر وماركس** ، وكان السؤال الذى يدور على ألسنة الناس وقتئذ ، هو مدى حظ هذه النظريات من العلمية ، وقد بدا **لبوبر** أن هذه النظريات وإن اتصفت بأنها تعتمد على مناهج تجريبية ، إلا أنها لا تختلف عن تجريبية علوم الفراسة والتنجيم وشأنها شأن هذه العلوم الزائفة لأن نظرياتها عن الاتساع ترد الظواهر على اختلافها للتفسير الذى تقول بـه ، فيكفى للماركسى مثـلا أن يقرأ جـريدة الصباح اليومية ليجد أن كل ما يحدث فى المجتمع يؤكد نظريته . ويحدث المثل لدى أتباع مدرسة التحليل النفسى فى نظريتهم الخاصة بالـلاشعور ، بحيث لا يمكن تخيل موقف لا تنطبق نظريتهم هذه عليه . فلو افترضنا مثلا أن رجلا وجد طفلا فى الماء وأنه تركه يغرق وأن رجـلا آخر شارع فأنقذه فعلى الحالين يوجد التفسير المثبت للنظرية لأنه فى الحالـة الأولى سوف يفسر الـدافع لتـركه يغـرق بواسطة الكبت وفى الحالة الثـانية سـوف يكون الـدافع لإنقاذه هو التسامى ، وعلى ذلك فقد انتهى **بوبر** إلى القول بأن مصطلحات **الأنا والأنا العليـا** والهى عند **فـرويد** ليست أكثر قوة من أساطير **هوميروس** عن آلهة الأولب ، وهى ليست نظريات علميـة ولكنها يمكن أن تكـون نواة لنظريات علمية ما دام لا يعنينا من أى مصدر تبدأ المعرفة بقدر ما يعنينا المنهج الذى نسير عليه .

وكذلك تغير وضع نظرية المعرفة عند **بوبر** عما كان عليه فى تاريخ الفلسفة التقليدية ، فلم يعد **بوبر** يثير ما سبق للفلاسفة التقليديين أن أثاروه من إشكاليات حول مصدر المعرفة هل هو الحواس كما قال التجريبيون وعلى رأسهم **بيكون وهيوم** ؟ أم هـو العقل كمـا قال العقليـون وعلى رأسهم **ديكارت** ؟وجه **بوبر** عنـايته إلى البحث فى تطـور المعرفة لا إلى مصدرها ، ونظر إلى حياة الفكر الإنسانى على نحو ما نظر **داروين** إلى الكائنات الحيـة ، لم يبحث ما هو مصدر الحياة وإنما نظر فى حياة الكائنات وتطورها . فالمعرفة أياً كان مصدرها الحس أو العقل أو الحدس أو الإلهام ، لا تعنى شيئا وإنما الذى عنى به **بوبر** هو كيف نصل الى الحقيقة وكيف نستبعد مصادر الجهل والخطأ على السواء .

والبحث عن أسباب الخطأ كان مثار عنايته ، فشأنه هنا شأن الطبيب لا يعرف ما هى الصحة بقدر ما يعرف كيف يستبعد ما يهدده ' ولكن هناك قوة رهيبة وخفية تتـآمر على معرفة الإنسان وتسمم عقله وتبدد مقاومته للخطأ وهى فى أساسها ثقته واطمئنانه لكل ما تقدمه له حواسه وعقله وعدم اعترافه بحقه فى الخطأ ولذا فلابد له من اصطناع منهج الشك الدائم فى معرفته ، وإذا جاز للإنسان أن يشك فى معرفته على مستوى الحقيقة فكذلـك ينبغى أيضا أن يتسرب الشك إلى حياته الاجتماعية والسياسية ، فيعترف بإمكانية الخطأ وضرورة النقد والتصحيح لما يتصوره من قيم ، فقد كان البحث فى الفلسفة التقليدية يتجه إلى تأمين حياة الإنسان الاجتمـاعية بـالبحث عن افضل الحكـام والركون إلى الثقة بعد ذلك طالما تولوا مقاليد الحكم ، ولكن على ضوء فلسفة **بوبر** العقلانية النقدية لابد من الاعتراف مسبقا بحق الحكام فى الخطأ والعمل على تجنبهم الوقوع فيـه . ومن هنـا فهـو يـرفض فى فلسفتـه السيـاسيـة والاجتماعية ما سبق أن رفضه على مستوى نظرية المعرفة من البحث عن مصدر يقينى نوليه ثقتنا ونركن بعد ذلك إلى كل ما يصدر عنه لذلك يستبدل فى كتابه « المجتمع المفتوح وأعدائه » بالسؤال القديم من هم افضل الحكام القلة أم الكثرة ؟ السؤال الذى يتلخص فى البحث عن أى نظـام سياسى أقدر على تجنيب حكامنا الخطأ .

وعلى هذا النحو يرى **بوبر** أنه كما لا توجد مصـادر للمعرفة ، لا يمكن بالتالى الحديث عن حكام مثاليين ، شغل الفلاسفة منذ أقدم العصور بالبحث عن صفاتهم وانتهى

إلى القول بأن كل المصادر ممكن أن تؤدى بنا إلى الصواب أو إلى الخطأ ، والأفضل دائما هو أن نبحث عن الضمانات التى تجنبنا الخطأ فى المعرفة والشطط فى الحياة السياسية .

إن الوصول إلى الحقيقة يفترض وجودها وجودا موضوعيا لا علاقة له بعالمنا الشعورى أو ما نتصوره أو نتخيله أو نتعلق به .

وعالم الحقيقة (عند بوبر) هو عالم قائم بذاته لا سيطرة لنا عليه شأنه شأن العالم الطبيعى الذى نحاول تفسيره أو عالم شعورنا الذاتى الخاص بنفوسنا . ففى مقابل الثنائية القديمة بين عالم الواقع الطبيعى ، وعالم الشعور الذاتى يأتى بوبر بعالم ثالث يمثل عالم النبوءات الفكرية Objctive structures والتى هى ثمرة إبداع الإنسان ، ولكنها تستقل بوجودها وقوانينها عنه وهذا العالم الثالث بالنسبة للإنسان يوجد مثيل له فى عالم الحيوان ، يتمثل فى الأعشاش التى تبنيها الطيور أو النحل أو خلايا النحل أو بيوت العنكبوت ، وكلها بناءات معقدة مركبة من إنتاج العالم الحيوانى ليتكيف الحيوان بواسطتها فى حياته ويصبح جزءا من بيئته ، وتوجه سلوكه أما ما أنتجه الإنسان بيده وعقله من اختراعات تميز بيئته ، فلا نهاية لها ، ومع تطور بيئته الفيزيائية تطورت إبداعاته الفكرية ، وكونت عالما قائما بذاته لا سيطرة له عليه ، ومنتجات هذا العالم الثالث لا يخضع لتخطيط واع من الإنسان وإنما تنشأ على نحو ما ينشأ طريق فى الغابة شقه حيوان وسط الأحراش والأشجار ليصل إلى مكان أكله وشرابه ، ثم تأتى حيوانات اخرى تسلك الطريق نفسها ، فيتسع ويتحسن بالاستعمال ، وعلى هذا النحو تنشأ جميع مبتكرات الإنسان . نعم قد يكون منشؤها مقصودا وواعيا ، ولكن حياتها وتطورها تخضعان لقوانين أخرى موضوعية أملتها حياتها الذاتية ووجودها الخاص المستقل عمن وضعها ، ويصدق هذا حتى على أكثر ما أنتجه الإنسان من فكر مجرد ، يتمثل فى عالم الحقائق الرياضية . يقول بوبر إننى أتفق مع بروفور Brovwer فى أن تتابع الأعداد الطبيعية هو اختراع إنسانى ولكن على الرغم من أننا قد أبدعنا هذا التتابع ، إلا أنه بدوره يخلق مشكلاته الذاتية فالتفرقة فى الأعداد بين فردية وأعداد زوجية ، لم نخلقها ، ولكنها ناتج غير مقصود عما سبق لنا أن ابتدعناه . وبالمثل أيضا نلاحظ أنه كثيرا ما تنشأ مشكلات كان من الصعب علينا أن نتوقعها من البدء مما يثبت أن ما أعنيه من أن العالم الثالث هو عالم مستقل بذاته عنا aukonomas وإن كان من خلقنا[٢] .

والعالم الثالث هو عالم الفكر كله ، يشمل العلم والفن واللغة والأخلاق والنظم ــ شامل لكل الثقافة الموروثة فى حدود ما تحفظه عقول البشر ، وما تحفظه الكتب والآلات والمسجلات ، على أى شكل كانتِ . بل إن ما هو خفى فى الآثار والتاريخ يفوق ما هو حاضر فى عقول البشر وإلى هذا الرأى ينتهى صديق بوبر سيرجون إكلس Eccles حين يقول إن للإنسان لغة خاصة به لا يستخدمها إلا أفراد لهم فكر تصورى متعلق بمكونات العالم الثالث ، وهو فكر يتجاوز إدراك الحاضر وهو يقابل سلوك الحيوان المرتبط بإدراك الحاضر ، وفى هذا يختلف الإنسان تماما عن جنس الحيوان[٣] .

وتعد نظرية بوبر عن هذا العالم الثالث ، عالم ظواهر الخلق الإنسانى ، بكافة أنواعها ، من أكثر نظرياته إشكالية فى الفلسفة ، ذلك لأنه لا يجعل الحقيقة وحدها مستقلة عن الإنسان ، بل أيضا عالم القيم التى ينشأها الإنسان ، بسلوكه وإبداعه من خير وجمال . حتى فى الفنون يحدث ما يحدث فى العلم حين يجد الفنان نفسه فى موقف مماثل لموقف العالم الذى يسعى للوصول الى

الحقيقة الموضوعية أى حين يكون الفنان فى موقف البحث عن فكرته الفنية ، وكلاهما فى النهاية لا يختلف فى موقفه عن موقف الأميبا حين تسعى فى البحث عن غذائها ،كل منهم يقوم بعمليات تعديل تدريجية ليَصل فى النهاية إلى غايته التى يرمى إليها من جهده .

وهكذا يتبنى **بوبر داروينية فكرية** ترى أن الصراع فى عالم الفكر دائم بين الخطأ والصواب وبين الخير والشر وبين الكمال والنقص ، ومن خلال النقد العقلى والتجريبى تستبعد الجوانب السلبية لنصل إلى القيم الإيجابية ذات الوجود المثالى المستقل الشبيه بعالم **المثل الأفلاطونية** ولكنه ليس عالم الكائنات الثابتة لأنه عالم الانتشار والانبثاق تتولد فيه الحقائق بعضها عن البعض الآخر وتنبثق القيم من خلال بعضها ، فلا يمكن للعقل أن يقف ثابتا ليتأمله ، لكنه يحمل العقل على أن يتسلح بالنقد والتجريب المستمر ليواكب الكشف عن الجديد ، ومن هنا كان المنهج الذى ارتضاه **بوبر** لنفسه **هو المنهج النقدى** ، وهو المنهج الذى لا غنى عنه سواء كان الفكر بصدد الكشف عن الحقيقة العلمية ، أو كان بصدد البحث عن أفضل سبل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية على السواء ، وبهذا التفسير تكون العقلانية النقدية عند **بوبر** فلسفة شاملة أقرب ما تكون هيجلية جديدة .

---

(1) K. Popper, Conje ctures and Refukatians. Rontledge L Kegam Panl. 1976 P-3 30 .

(3) K. Popper, Objctive Knowlegde P118.

(4) O. C. Eccles : FACINQREALITY: PHI- LOSOPHICA ADVENTURESBAIN SCOEMTOSTP 170 .

محســن خضــر

الآخــر



حشرجته المسموعة اختلطت بأنفاسه اللاهثة . لمت من اختاروه لمراقبتي . تميزه ايضا عينان حمراوان وكرش متدلى من تحت سترة باهتة رثة .

اما عرجه الخفيف فيميز مشيته ويكسبها طابعا خاصا . ادركت مأزقه فحاولت إلا أرهقه . تعمدت إبطاء خطواتي محافظاً من ناحيتي على فارق المسافة بيننا ، وحاول بدوره الا يكشف نفسه ، وأعراض الربو تنبيء عن وجوده .

اعترف أن ظهوره المفاجيء بدد حالة الملل فى حياتى ، واكسبها طعما مغايرا . تصور أن تجد نفسك امام قطار مسرع ، أو تحوطك عصابة من قاطعى الطريق ، أو يقتحمك خطر يهدد وجودك الحىّ ، كيانكَ الشخصىّ ، اتزانك المالوف .

حفظت ملامحه إلى الدرجة التى رسمت وجهه عشرات المرات على الورق فى المنزل والشركة . اتسلى عشرات المرات بمراقبته من جانب نافذة مكتبى بالشركة ، أو من وراء ستائر نافذة غرفة النوم .

اعترف بتفانيه فى عمله ، وأمانته فى اداء مهمته إلى حد الغباء المفرط . يضايقك احيانا غباء المقربين منك ، وخاصة إفراطهم فى التعبير عن مشاعرهم وتفانيهم للتاكيد على إخلاصهم لك . يستوى الحبيب والصديق والأخ .

تعجبت من كمية السجائر التى يلتهمها . يقطع الوقت بالسير فى دائرة مقفولة ، أو فى خط مكرر عشرات المرات .

نتبادل المواقع : يراقبنى فى الطريق وأراقبه من داخل شقتى أو عملى ، أليس من حقى أن أتلصص عليه كما يفعل ، وأرصد حركاته وعاداته ولوازمه الدقيقة ؟

سأذكر ملاحظتين دقيقتين على عاداته : فهو يدخن السيجارة حتى مبسمها ، ويكاد يلتهمها التهاما ، ويميل إلى وضع يده على كرشه فى حركة دائرية صغيرة كأنه يدلكه إذا بدا مستغرقا فى التفكير.

سرى بيننا اتفاق ودّى هادىء : لا أغادر المنزل بعد منتصف الليل حتى أتيح له الفرصة للعودة إلى منزله والاستسلام لنوم يمتص ارهاق اليوم الطويل . لا يخلو الامر من معابثة ، أقرر فجأة دخول السينما ، وأحرص على الجلوس فى أفخم مكان بالقاعة لإحراجه ودفعه للجلوس بالقرب منى ، متكبدا خسارة فادحة ، ويومها لم امتعه بتكملة الفيلم حتى نهايته ، وانصرفت خارجا ليندفع ورائى كاظما غيظه ، ويبدو أن سبابه طال جدى الاكبر الذى لا أعرف اسمه .

لم اهتد للوقت الذى يقدم فيه تقريره لرؤسائه عن ترحركاتى حين يهجع ظلى عند الغروب فى بيتى ، لكن الرجل يظل مترصدا اياى حتى يتأكد من إطفاء انوار بيتى فينصرف مطمئنا .

دفعت أفكارا شريرة فى ايام ظهوره الأولى فى حياتى : امسك بخناقه ، أشبعه ضربا وركلا ، أو اطلق ساقى للريح ، فيفقد أثرى ، لماذا لا استنجد بالمارة طالبا الغوث ، متهما الرجل بسرقتى .

بعد تفكير عولت على التظاهر بتجاهله ، واستراح بدوره إلى تجاهلى المصطنع ، وكأننا اتفقنا على قواعد اللعبة : أتظاهر بالتجاهل ويتظاهر بدوره بتجاهل تجاهلى .

لأى لعبة فى الحياة قواعد ينبغى الاتفاق عليها . لميلادنا قواعد ولحبنا قواعد ، ولانكسارنا قواعد ، ولنجاحنا قواعد ، حتى لخياناتنا أوموتنا قواعد ينبغى احترامها .

لم امر بهذه الخبرة المثيرة من قبل ، ولكننى بالسليقة توصلت إلى قواعد اللعبة ، استسلم للمراقبة ، وأتظاهر بالجهل لتمضى اللعبة إلى نهايتها ، ولا تفقد متعتها .

تعمدت أن اعمد إلى السير بدلا من استخدام الباص ، كما تعودت فى ذهابى وعودتى من الشركة . ووجدت فى ذلك متعة أكبر ، فالآخر لن يتردد فى متابعتى على قدميه ، ستزيده مشقة الطريق إرهاقا ، بالإضافة إلى متاعب الربو ، وتأثير التدخين .

هاجمتنى فكرة خبيثة عند عودتى من عملى فى أحد الأيام . ترصدت المرأة الفاتنة التى اعترضت طريقى ، قررت مغازلتها . ناورت ودرت واقتربت وابتعدت ، ولنت واخشوشنت حتى اضطرت المرأة للاستغاثة ولم يجرؤ على التدخل . ادعى التجاهل ، وجدتها حيلة مثيرة ستتسلل إلى تقريره اليومى عنى .

وفى يوم آخر عرجت فجأة إلى المسجد ، وشاركت فى الصلاة جماعة ، تقدمتها وأتبعتها بالسنن ، وما تيسر من الركعات ، وبالطبع اضطر الرجل للدخول ، ومشاركتى الصلاة من خلف خشية هروبى من باب آخر للمسجد .

تحول الموقف فى الأسبوع الثانى الى لعبة مثيرة أملك خيوطها واحدد قواعدها ، وتحول الآخر إلى تابع أوجهّه ، وأحدد ردود انفعاله وأملى عليه إرادتى وقراراتى .

استطيع أن أقدم تقريرا تفصيليا عن الرجل الذى خبرته ، وسبرت أغواره ، وخاصة أن تأثير توجيهى الهادىء . للرجل ، وتحكمى فى خطواته ، تراكم بمرور الأيام ، وعكسته ملامحه المرهقة .

لا احب السينما ، ولكنى سحبته ورائى إليها ، ولا اطيق لعبة كرة القدم ، ولكنى قدته نحو الاستاد فى ظهر الجمعة التالى وكبدته ثمن تذكرة فى الدرجة الأولى مضطرا لملاحقتى حتى لا يفقد أثرى وتقع الواقعة ، وكعادتى لم امهله لنهاية المباراة ، وخرجت فى منتصف

الشوط الثانى لاعنا مسقط رأسى وكل شجرة عاقلتى .

بدأ الملل يتسلل إلى فى بداية الأسبوع الثالث ؛ رغم أننى تعودت وجود الآخر فى حياتى ، معلما ثابتا فيها ، وعلامة معتادة فى أيامى الضجرة .

السبت كان ، بداية الأسبوع الثالث لظهوره .

بدأت رحلة العودة عند الثالثة ظهرا .

وخز قدمى اليمنى عزوته إلى صلابه حذائى الجديد الذى اشتريته مؤخرا .

تبدل وجه السماء فجأة أعلنت عن غضبها طاردة قرص الشمس أعلى ميدان التحرير ، أصاب الميدان ارتباك تبدى فى الهرولة والتخبط الذى اعترى المارة . اضطررت للاحتماء بأقرب سقف صادفنى كان المقهى الذى اقتحمته غاصا بالزبائن .

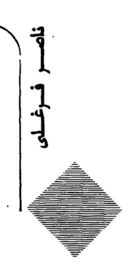
نقر رخات المطر فوق الأسفلت ونوافذ السيارات ، تداخل مع إيقاع الأقدام المهرولة فى تآزر مدهش .

القاهرة المنهكة التى غلبت الزمان والخصوم توهن أمام دفعة مطر ! كان البلل يغطينى خلال ثوان قبل دخولى المقهى .

المقعد الخالى الوحيد فى ركن المقهى جذبنى كالمغناطيس . تنبهت فجأة الى وخز قدمى . أين اختفى الرجل ؟ نسيته فى انهماكى بالهروب من المطر . ظهر الرجلُ فى نفس الوقت ديكاً هرماً مبتلا . افقده البلل اتزانه فبحث عن منقذ . خلا المقعد المجاور حتى خلته فعلا متفقا عليها بينهما

اشرت للرجل الآخر . تنبه بهرول فى لهفة ، احتل المقعد المجاور شكرنى . جلبة المقهى غطت كلماته . طلبت من النادل الذى قصدنى كوبين من الشاى ، وأشرت إلى الرجل الآخر . بدا ممتنا ومرتبكا ، وحيانى بحرارة عندما ارتشف الرشفة الأولى من الكوب الساخن باعثة إحساسا بالدفء . أخرج علبة سجائره ، بحث عن كبريت ، بادرته بقدّاحتى وناولنى واحدة فأخذتها ممتنا وأشعلتها .

ركن كلانا إلى مقعده نزعت حذائى لأتخفف من الألم ، وأخرجت قدمى المحشورة فشعرت بالدماء تجرى فى عروقى . ما اسعدنى بلا حذاء ، حتى فى وجود هذا الآخر بجوارى .


ناصر فرغلي

بانت سعاد ..
واحتمالات أخرى

(إلى جوناثان ليفنسجتون)

هوَى قمرٌ
وقام البحر من تابوته يسعىَ حذاء سكونه الصيفىُّ
رمى فى الرمل ذاكرةً مملَّحة ، وراقصَ غيمةً ،
بينما يمامٌ سادر فى النشوةِ انحلَّتْ إليه واجهاتُ الأبنية
وقربَ المشهدِ المائىِّ كان الشاعرُ الظمآنُ منشغلاً بأبنية القصيدةِ
حين فاجأه بهاء صاعقٌ فى فرجةِ الشبَّاكِ ، قلَّبَ صفحةً أخرى
رأى جثثاً وأقبية ، فقال : تكون ممحاة ، وعاوده بهاء صاعقٌ
فدنا من الشبَّاكِ واشتجرتْ رؤاهُ
تراه يدخل صفحةً أخرى ، ينحِّى جثَّةً عن حيِّزٍ يكفى ليسألَ :

هل هى الأنثى تُعرّضُ نفسها للبحرِ ،

أم تخبو قوانينُ التجاذبِ فى غمارِ الأغنيه ؟

وقلّبَ صفحةً : (هل ضيّعتْه الاحجية ؟)

(يخرج الشاعر من حجرته قليلا ، كانت مصابيح الليل تنسلّ فى قفاطين زرقاء ، وتمشى فوق الطنب الحجرية ، تهتّز على إيقاعات القادم فى قطر الميزاب فع لن فع لن فع لن فع لن يقضى الشاعر حاجته اللا شعرّية فع لن فع لن فع لـ .. ما هو يحكم إغلاق الصنابير ويكسر الإيقاع ، ولكنْ .. كيف احتفظت به كائنات الضوء الليليةُ ، ظلّت تدخل راقصةً من اول المشى ،وعندنهايته تلتمّ قفـاطينُها الرزق على سرّها مثل جناحىْ نسر جبلى ثم تخرج راقصةً من كوى تعرفها . ويتذكر الشاعرُ فجاة القصيدة العريانة فى فراشه من اول الليل (اخبرته ان عليهما ان يمارسا الليلة الحب كانها المرة الاولى) فيعطى يديه لمقبض باب حجرته وانتباهتـه لغيلان الطفولة (اين غيلان الطفولة ؟) كان المكان لا يزال مهيأ للكتابة : علبةُ تبغ بكاملها ، ستّة عشر بحراً ، وشبّاك نصف مفتوح على صفحة بيضاء ، طقس صالح للحنين ، وكل شيء تهيأ ، لكن .. كان لابدّ من شيءٍ يشدّ الروح من عظم الجسدْ .

شىء يمّسح عن جبينٍ طين محنته ليدخل ناصعاً فى حلكة الملكوتْ ..

قمرٌ هوى ، والبحر ، قام ،،، المشهد المائىُّ مشتعلٌ ،

وهذا الشاعر الظمآنُ منتظرٌ مطول قصيدةٍ عصماء

(هل من غيمةٍ ، غبش النوافذ هابط أم صاعدٌ من دمعةٍ ؟)

زخمٌ يغلّف شارع الكورنيش ، تنكسر النجوم ككعكة الأيتام ، والظلماتُ رُكّبنَ ، المدينةُ تبترى شطًا وتكتب نفسها زبداً على عرى النساء الرطبِ

أو قمراً هوى فى ساحلٍ لزجٍ فحوّطه برابرةٌ أتوا من كلّ فجّ ، واستراح

البحر من موجاته ليدخّنَ (المالبرو)ويرصدَ دورَ فائضِ قيمة السلع

المبيعةِ فى التلّوثِ وانتشار البنيويّة والبنايات الهجينةِ فى ذيولِ ردائه
كيف تترك خصلةُ الأنثى جديلتها ليدخلَ شاعرٌ فرد
إليها ، ثم يكتب غير هذا ؟

يخرج الشاعر من قصيدته قليلا ، كان لابدّ من شىء يشدّ الروح إلى عظم الجسد ، سمّه جوعا ، عطشاً او صيحة شرطى أسفل المبنى على قطّ يلاصق عربة برصيف الله والدولة ، سمّه تعبا من الرؤية ، أو .. جرس الهاتف :

— ألو !　　　　— ألو .

— الشاعر ؟　　　　— خرج الشاعر .

— متى ؟　　　　— منذ أن هوى قمر وقام البحر من تابوته .

— أيعود قريبا ؟　　　　— ربما ، أنا أيضا انتظره .

— فى بيته ؟　　　　— فى جسده .

— من أنت ؟　　　　— أنا .

— وما أنت ؟　　　　— أنا وتد مجموع .

— آه ....　　　　— ...

— ...　　　　— ...

— .　　　　— .

سمّه غضبا ، أو لاتسمّه ، ودع ذا لطبقات النحاة ، هو ذا الشاعر يورى حزنه بالبنّ ، يروى أصبعا فى شرفة الأنثى ، ويمضى ذابلا نحو ربيع غامض ..

زخم منفجر فى شارع الكورنيش ، والأجواء أرهصن اندلاعاً لن يتم ،

النبض حاذى ذروة الطين ولمّا ..،

أيّها الحيران فى بركة دمّ مثل بلشونٍ ذبيحٍ

مثل أنثى داهم الطمث صباها :

كيف تغشى ناقة العالم فى سَمّ الخياط ؟ الأفق مسقوف بأحجار التواريخ ، نفايات المحطّات ماذا لو تورّطت ؟ تُراه البصر اليوم حديد ،

أم مراثيك حديده ؟

ثمّ من أين يكون البدء ؟

بدءا : ما احتمالات القصيدة ؟

احتمال = ١ =

أبـتْ سـعـادُ ، وقلبـى اليـوم مشـغـول

عـن حبّـهـا بفضـاء عـرضـه طـولُ

مملوءةٌ طرقى بالريح ، والشرفات امسكَتْ وَلِعِى من ذيله ، زولوا

يـاأيّـهـا الميتـون ، اسّـاقطـوا ، لـغتـى

ليست لكمْ ، فـاخرجـوا من جثّتى ، حولـوا

لادخـل المـوتَ فى ابـهـاىَ ، أُخـرجنـى

مـن دمنـةٍ أخضرا ، لا السحـبُ لا النيـلُ

يَـروى ظمأىَ ، اخـرجـوا من فـاعلن فعلن

مستفـعلـن فـاعلـن مستفـعلـن فـعلـن

من بُـردتى ، مـن سعـادٍ لـم تبِنْ ابـدا
أو لـم تكـن أبـدا ، والقـول منحـولُ
افْـرنقعوا عن كشـاكيلى ، احـذروا : غضبى
مُستَبشَـعٌ ، وانـا الـعنقـاءُ والـغـولُ
والبـهلـوان أنـا ، الـعـرّافُ ، فـانتظـرو
نى : وَسْمِىَ البرقُ ، واسمِى المرعبُ : الجيلُ
احتمال = ٢ =
غابت سعاد
عادل ح يذهب للحديقة وحيد
وح يخشّ الحظيرة ولا ضفيره يشدّها ، ولا إيد
تجرّه من كسوف الطفل فيه
لجناين التفاح .
« يا سعاااد »
وحده الصدى «عاااد » ف البراح .
دوّر عليها ف كلّ حتّه
ف علبة الأقلام
وف الجيب الصغيّر
شقّ قلب الكون ، ودوّر

حتّى ف كتاب التاريخ
عادل ضحك :
«كتب التاريخ مافيهاش سعاد »
عادل بكى :
« كتب التاريخ مليانه دم
من أول الهكسوس
ولحدّ طابور الصباح » .
وف ساعة الفسحة حكى لجميع زمايله مصدّقوش
راح حاكى للأحجار حكايته
اتصدّعت الاحجار
رفرف وطار
ورجع وحطّ بلا جناح
لكن زمايله مصدّقوش
والحلّ إيه ؟
برقت عينيه
واتنزّلت غيمه عليه
زملاته كان ح يفطّ من عينهم طيور الخوف
لما لاقوه مادد ايديه

وبكلّ ما ف عزم الولد
فتّح ضلوع صدره النحيل
وشاور لهم جوّاه
على أوضتين ما بين طلع النخيل
واحده لسعاد
والتانية كانت أوضة الفيران
كان النخيل طارح
كانوا الأوض
متهدّمين .

طار الولد

طاروا الولاد .

احتمال = ٣ =

افتح الآن صدرى لتخرج ألف عصيفيرةٍ دفعةً واحدة
وسط هذا النشيد البدائىّ ..
كانت مسالك مجهولةٌ تستفيق على خطوتى وممالك مأجورة تستقيل ،
بقبّعتى ذُخرٌ من بيوت العناكبِ والحيلِ المدهشات
وهأنذا .. بين قبوين كانت سمائى مفخّخةٌ ، وأنا
زئبقى كقلب الحبيب ، انفلتّ ، اعترفت :

انا ناطق عن هوى ، ليكن فلكم نومكم

ولىّ الأخطبوط الهزيعىّ يغرقنى بالمداد

قرأت : هنا امّة

اخرجت مثل صابونة تضمحلّ على جسد العالم الصعب

او تمتلىء مثل فقاعة بالهواء ، انتقيت من الروحِ شِلواً ..

فها يراعى ، وذى لغتى : أكلتنى الطواغيتُ

إنّ دمى شاهدٌ لم يجىء من عصور احتجاج

ولكنه الإحتجاج الوحيد ، قُتلتُ ولكننّى لم أمتْ ، صرت منقسما كالخليّة

مستدفئاً بالصقيع الأليف بهيًا كمقبرةٍ

مفردا مثل قبّرة فى ربى شمعدانِ العشاء الأخير ،

رميما حميما ، فطوبى لموتى ، وتبًا لكم !

احتمال = ٤ =

نهر يدلّى اعضاءه لحقولى

(نهر طبشور والحقول سواد معشب ، والمساء أنبذه فى قبور روحى)

إلىّ ... يا طرقات نوّرتها عسالجى وجروحى ،

ياكئوســـا ظميئة لشجيرات الدم الناعم الأثيث ، إلىّ ،

اكتظّت الغرفة الخفيّة بالأسرار

واندسّ جؤذرٌ فتشظّى فى لهاتى

وقلت أضربنى بالبعض منه حباً

وأنهض مفدوحا ولا أسمى قاتلىّ .

إلىّ الآن يا قاتلىّ ، مائدتى حبلى

وشعرى خمر لمجلسنا المستوحش العائلىّ ،

ولنسمُ الأنخاب : نخبٌ لركبة امرأة ، أو قبة البرلمان ،

آخر للمزمار والأفعوان ،

نخبٌ وجودى فى بديدى ،

نخبٌ لملكتي .. فى عالم لا يكون غيركم .

احتمال =ه =

وأخيرا :الجرنيكـا. هذا الطلل الخرافىّ البهىّ

بيت حبيبى .

ولكن .. من أين أدخله بجسدى القادم من بين مامئين

رملاً ويعافيرَ ونايات ،

وبروحى الهائم بين بانت سعاد

وخشخاشة يابسة فى سياج حدائق وفيقة ؟

كيف يسكن كلّ هذا الأصفر فى مرحلة رمادية كى يخرج أجمل ؟

وفى أىّ زوايا الصورة يكون ؟

(كان الثور سيّد الموقف ، أوقفنى فى ثقب الإبرة ، وأخرج لى لسان التحدّى ، فأخرجت له لسان العرب ، فمسّح بأوراقه زجاج نظّارته وتأمّل عربى . لكنّ المرأة الباكية المحترقة كانت تخلع اللحاء عن فخذيها ، وتقذفنى بالبلوجين ، فاستأثر عريها بعيون الثور والثورة وريشة بيكاسو كلّهم حملوها من قصر أبيها وسريرها الأبيض المتوسّط إلى سواحل الجرنيكا وتزوّجوها هناك كلّهم . إلاّىَ وحدى حبيبها اللدود) .

قمر يصعد من بحرٍ كابٍ ،
أنت الآن تقرَأ ، خريفك يدنو ، وقصيدتُك ابتعدت أكثر ـ هل تفهمها الأنثى أم تشرح كالعادة أنتَ وتنقع وجعك فى أكواب البيرة أو مصطلحات النقّاد ـ البحر تخثّر ، ومظلّات الشاطىء تعلن أن خريفك يدنو ، وقصيدتك ابتعدت أكثر فى أفضية الروح فلملمْ أوراقكَ ، هو ذا القمر الصاعدُ من مقبرةِ البحر إصّاعدَ فعلا من مقبرة البحر ، ولا عاصمَ ، لن تفهمَك الأنثى ، وستشرح :
كان الكورنيش فضاء الروح
وناديت : من هذا السائر فوق فضاء الروح معى ؟
لا أحد ـ غيرك ـ يمشى معك ، فسر وحدك ..
خير من هذى الرفقه .

راتب صديق

لمحات عن :
الفن التشكيلى فى مصر

أودعت مصر على مر العصور قيمها الحضارية ومعنوياتها فى فن « التشكيل » وواءمت لغة الشكل هذا الشعب العريق للتعبير عن ذاته . ولم يكن للكلمة ، أو النغم ، دور ذو بال ...

جسَّد الفنان المصرى القديم معنويات شعبه وروحانياته فى المعبد ، وفى التمثال ، وفى الجداريات. وأودع القيم فى كل ما صنع من أدوات الحياة ... أودعها فى المسكن والملبس .. وأدوات الزينة ، والفأس والمحراث

الصرحية والرحابة الشموخ والأنفة..الرصانة والجلال . الرقة المرهفة . القوة المتفجرة المتدفقة تحت السطح الساكن . الحساب الرياضى المحكم . الوحدة المتكاملة مع تلك النظرة إلى اللا محدود ، إلى الماوراء تسمو فوق العابر .. كل العابر.تلك بعض من قيم أشعّتها حضارة عريقة ، حضارة مصر القديمة ، من خلال الفن التشكيلى .
انتقلت مصر من الوثنية الهيلينية إلى الوحدانية .. المسيحية ، فى قبول ويسْر بعد أن مهد لها « اخناتون » من قبل

فى العصر القبطى ، تجسَّدت انحناءات النفس الإنسانية فى انطوائيتها الروحية فى الرسوم والنسجيات الرائعة التى صاغها فنانو ذلك العصر .
فكانت بللورات روحية مرهفة فى الحس والشكل .. مُرَوْحَنة فى المعنى .

وفى مصر الإسلامية حوَّل الفنان التشكيلى روح القرآن إلى معان مجسَّدة تشكيليا ، فى كل ما صنع وأقام ، من صروح ومآذن ، فى تشكيلاته الرائعة ، فى الخشب ، فى الزجاج ، فى الخزف ، وفى المعدن .

كانت وظيفة الفن فى تلك العصور ، وما زالت هى إسعاد الإنسان ، وإثراء حياته بالقيم والمعنويات المودعة فى كل ما يرى ، وما يلمس ،

الفن طريق لتحقيق الذات الإنسانية سواء بالخلق أو بالتذوق .

غزا سليم الأول ، مصر فى عام ١٥١٧ م وحكمها الأتراك حقبة طويلة . افرغوها ، أو كادوا من فنانيها ، وعمالها المهرة ، واستنزفوا جُلّ القدرات العطّاءة فيها .

ارسلوها إلى بلادهم لتعميرها ، ولنقل قبس من حضارة مصر إليها ،

وهكذا تمهلت المسيرة الفنية فى مصر ، وكادت أن تتوقف وانفرط عقد الاستمرارية ، وانخفض النبض الحىّ للخلاقية المصرية . انحدرت القيم ولكنها لم تمت . فقد اختزنها الحرفى وترسبت فى انحدارها إلى وعى الفنان الشعبى ، الذى نسج على منوالها بإدراكه البسيط للقيم ، فحفظها خامدة ، وقد خفت نبضها . وهكذا نجد أن الحرفى والفنان الشعبى المجهول قد احتفظا ببقية من القيم الفنية الأصيلة خامدة ، تنتظر بعثا جديداً .

فى اوائل القرن الحالى ، ظهرت انتفاضة فنية وثقافية ، فى الأدب ، والموسيقى ، والفن التشكيلى .

ظهر شوقى وحافظ ، وطه حسين والعقاد والحكيم .. وغيرهم ـ فى الأدب وظهر سيد درويش فى الموسيقى ، ثم مختار .. فى النحت ، ومحمود سعيد ، وصبرى ، وناجى ويوسف كامل ، وراغب عياد .. فى التصوير ....

ريح ثقافية هبت من أوروبا من خلال هؤلاء الرواد على مصر ، لترد إليها ديناً كبيراً أسبغته عليها مصر ، فى الأزمنة الغابرة .

محمود مختار . نحات مصر الأول فى العصر الحديث كان أول من لفت النظر إلى روعة التراث المصرى القديم فى فن النحت . وبالرغم من دراسته فى فرنسا ، وتأثره بفن النحت فيها ، إلا أن عقله ووجدانه ظل مصرياً . ومن التراث المصرى القديم انبثق فن مختار يجدد أملا كبيرا فى فن النحت المعاصر فى مصر .

اما المصورون فالكل كان على صلة بالثقافة الأوروبية ، والحركات الفنية المواكبة فى هذه الحقبة .

وقد كان للمدرسة التأثرية تأثير كبير على العديد منهم ، مثل : صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمد ناجى . ساهم هؤلاء الرواد فى بعث وتنشيط الحركة الفنية وخصوصاً بعد أن انشئت مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وساهم معظم هؤلاء فى التدريس بها

أرسلت مصر المبعوثين لدراسة فن الرسم فى انجلترا وعاد معظم هؤلاء ومعهم تقاليد المدرسة الإنجليزية للألوان المائية .

وقد قام ثلاثة من هؤلاء شفيق زاهر ، حبيب جورجى ومحمد عبد الهادى ، بتدريس فن الرسم فى مدرسة المعلمين العليا ، لبعض الطلبة فى تخصصات علمية مختلفة ، لكى يصبحوا مدرسين للرسم فى مدارس التعليم العام وقد انتشر التصوير بالألوان المائية فى هذه الحقبة الزمنية ـ فى الثلاثينيات بوجه خاص ـ وبرز منها هدايت وشفيق رزق على سبيل المثال .

وتخرج من مدرسة المعلمين نخبة ممتازة من مدرسى الرسم ، ونالوا خبرة ودُربة فى فن الرسم ، بجانب تخصصاتهم الأخرى ، وذلك تحت إشراف الأساتذه السابق ذكرهم وقد سافروا فى بعثات حكومية هم أيضا إلى انجلترا للتخصّص فى الفن التشكيلى .

وأود أن ألقى الضوء على اثنين من هؤلاء كان لهم الأثر الكبير فى نهضة تشكيلية حقيقية فى مصر : « يوسف العفيفى » وحامد سعيد »

والأول كان متخصصا أصْلا فى الرياضة ، والثانى فى العلوم .

ويوسف العفيفى تخرج من مدرسة المعلمين العليا أستاذا للرياضة ، وسافر إلى انجلترا لدراسة الفن ، وعاد أستاذا بالمدرسة السعيدية الثانوية

وهو إنسان ذو حساسية مرهفة وبصيرة نافذة . معلم ومرب من الدرجة الأولى . جمع حوله نخبة من طلبة المدرسة الموهوبين فى فن الرسم ، صادقهم وأحبهم ، فصادقوه ، وأحبوه ، أعطاهم الكثير من وقته وحياته وظل يتابع كلا منهم فى مسيرته الفنية وحياته العامة ، ويعاونه ليحقق ذاته فى الطريق الذى اختاره لنفسه

وظل الحب والصداقة يربطان بين هذه الجماعة وأستاذها .. حتى النهاية .

فى أواخر الثلاثينيات لمع من تلك الجماعة كامل التلمسانى فتحى البكرى . وفؤاد كامل ، وكمال الملاخ ، أبو خليل لطفى ، رمزى عمر ، سعد الخادم ، وراتب صديق ، وقد سافر الأخيران إلى لندن لدراسة الفن

وكون يوسف العفيفى مع هؤلاء ، وغيرهم من الفنانين الشبان ، « جماعة الفنانين الشرقيين الجدد » وكانت لها نزعة تحررية فى الفن ، وثورة على الأكاديمية الراكدة ، التى كانت أساس التعليم فى مدرسة الفنون الجميلة ، بالقاهرة وغيرها .

ولم يكن لأفراد الجماعة صيغة واحدة ، ولكنهم كانوا فروعا فى شجرة واحدة ، ينهلون من المدّ الفنى الأوروبى المعاصر ، بعد مزجه بشاعرية صوفية ، شرقية مصرية .

كان يوسف العفيفى يروى تلك الشجرة بكل ما يملك من رعاية وحب ، وفهم حقيقى لكل فرد منها ، حتى أصبحت دعامة مؤثرة فى الحركة الفنية الناهضة ، منذ الأربعينيات حتى اليوم .

ومن جيل أصغر ، جاء بعد هؤلاء ، قامت جماعة الفن المعاصر ، يرعاها : حسين أمين ، برز منهم : حامد ندا ، وسمير رافع ، والجزار ، وإبراهيم مسعودى ، ويوسف سيده .. وغيرهم ...

واكبت هذه الجماعات الفنية جماعة أخرى تشكلت علم ١٩٤٠ ، وضمت إليها النخبة الممتازة من المثقفين فنانين تشكيلين ، وكتابا مصريين ، ومتمصرين ، وأجانب من القاهرة والإسكندرية وغيرها وانضم إليها معظم أفراد الجماعتان تحت اسم الفن الحر ، أو « الفن والحرية » ...

اثارت هذه الجماعة موجة عارمة من الحماس للفن التشكيلى التقدمى ، المتحرر من القيود الأكاديمية الراكدة ، التى كانت مدارس الفنون الجميلة بالقاهرة وبأوروبا ترعاها . حتى أن معارضها التشكيلية الأربعة التى أقيمت ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٩٤٤) كانت مهرجانات حقيقية يؤمها الآلاف من الزوار ، من رجال الفكر والثقافة ، حيث كانت تضم العشرات من الفنانين الممتازين وكانت هذه المعارض تخرج عن الشكل المألوف للمعارض التشكيلية المعتادة . إذ كانت السيريالية فى أوجها فى تلك الحقبة ، وكان المعرض يحوى المفاجآت فى هذا المضمار

وكان الكتاب والشعراء يشاركون بإنتاجهم فى هذا المعرض ، يكتبون أشعارهم على أى شىء فى المعرض . على الصورة ، على التمثال ، على الأبواب على كل شىء حتى الأرض .

كان قادة هذه الحركة هم الفنانون والكتاب أنفسهم هم يتقدمون ورعاة هذه الحركة يسيرون وراءهم ...

شاعر وكاتب مصرى يكتب بالفرنسية يعيش معظم أشهر العام فى باريس ، يستلهم من الفنون التشكيلية شعره وكتاباته ، سيريالى النزعة يكتب فى غموض متألق ، مالك لأدواته فى أناقة الشاعر المرهف ، وعنيف فى رقة ورقيق فى عنف ، وهو جورج حنين .. أحد عمد ورعاة الفن والحرية »

كان لهذا الشاعر أثر كبير على الحركة الفنية الحديثة فى مصر ، خاصة فى نقل الفكر الأوروبى والنزعات الفنية الأوروبية المعاصرة إلى مصر .

ودوامت « جماعة الفن والحرية » نشاطها الفنى فى معارضها تحت أسماء تختلف من سنة إلى أخرى ، فمن « المجهول » إلى « المجهول لا يزال » إلى « جانح الرمال » ... ومضت المسيرة

وفى هذه الآونة ، قام حبيب جورجى فنان مُعلمٌ ـ بتجربة رائدة فى تعليم بعض الأولاد والبنات ، ممن توسم فيهم استعدادا للخلق الفنى ، وأحاطهم بالرعاية اللازمة ، فحققت التجربة تلقائية ممتازة ، فى النحت والتشكيل ، وكذا فى الرسم الفورى بالنسيج فى السجاد . وأكملت التجربة ونمتها بعد وفاته ابنته الفنانة : « صوفى » وزوجها المهندس المعمارى : « رمسيس ويصا واصف » بالمركز الذى أنشأه بالحرانية

وفى معزل عن كل ما يشغله عن العمل الجاد ، أقام منزله الذى صممه المهندس حسن فتحى ، فى بقعة نائية عن القاهرة ، فى قرية المرج منزل من الطين عمارة جميلة فى بقعة رائعة الجمال . غابة من النخيل تحتضن المنزل .

فى تقشف صوفى عاش « حامد سعيد » مع زوجته الفنانة « آن سعيد » فى دراسة جادة للطبيعة من نخيل ، وأشجار ، ونباتات ، وأصداف ، وجماجم حيوانات وقرونها .. والإنسان . فنان عشق مصر وعشق فن مصر القديم ، وأعطى نفسه كلية للعطاء الفنى ، متخذاً من فن الرسم طريقا لتحقيق ذاته ..

من الطبيعة والرؤية الواعية والكتاب تكاملت ثقافته ، وعرف طريقه ..

فى عام ١٩٤٥ التف حوله نخبة من الفنانين الشبان من مدرسى الرسم الذين أمكنهم الحصول على تفرغ جزئى ـ نصف الأسبوع ـ من وزارة التعليم للدراسة والعمل ، تحت إشراف حامد سعيد » ، فى قرية المرج .

وقد برز من هذه المجموعة رسامون،هم على سبيل المثال لا الحصر : علوانى ، وحميدة ، وحنفى ، ورشدان خميس شحاته : ونحاتون أنور عبد المولى وحافظ .

ومن هؤلاء يمكن لنا القول أنه نشأت مدرسة جادة تحت اسم « الفن والطبيعة » وهى تتلخص فى الآتى : رؤية موضوعية متعمقة للطبيعة لاكتشاف القوانين التى تتحكم فى تكوينها ، ونموها ، مع الوعى بالقيم الجمالية والتشكيلية ، فى كل ما دقّ منها . كل جزء هو كلٌ فى ذاته ، وكل الأجزاء فى وحدة مع الكل ، كلّ الكلّ .

فى اعتقادى أن هؤلاء الشبان ، فى مجموعهم قد كونوا مدرسة فنية جادة ، كان لها صدى طيب فى المحيط القريب منهم ، سواء فى محيط الفن عموما ، أو فى مدارسهم وطلبتهم .

كان « حامد سعيد » نفسه قدوة ومثالا ممتازا يقتدى به فى العمل الجاد ، كما أن حبه وفهمه المعمق للتراث الفنى الفرعونى ، والذى أكدته دراسته مع الفنان الفرنسى Gzenfant فى لندن ، والتقدير والإعجاب الكبير الذى كان يكنّه« اوز نفانت » نفسه للفن الفرعونى ، قد انتقل بالتالى إلى الكثير من هؤلاء الشبان

وإنى أخص بالذكر المثَّال : أنور عبد المولى

عام ١٩٦٠ أقامت وزارة الثقافة مشروعا لتفرغ الفنانين والأدباء ، وكان هذا النظام يقضى بإعطاء الفنان تفرغا كاملا من أى عمل آخر ، سوى عطائه الفنى سواء فى الفن التشكيلى أو فى الأدب أو الموسيقى ، وذلك نظير مرتب شهرى مناسب يغنيه عن كسب العيش عن طريق آخر ، اعتبارا للحقيقة : (إن الفن وحده لا يكفى لكسب العيش)

ومن هذا المنطلق اختارت الوزارة ممثلة فى لجنة من أعضاء ممتازين من يستحق من الفنانين ، للتفرغ للعطاء الفنى وحده .

وقد بدأ المشروع بالنسبة للفن التشكيلى باختيار خمسة من الفنانين التشكيليين هم :

تحية حليم ، ورمسيس يونان ، وراتب صديق (مصورون) وآدم حنين ، محيى الدين طاهر (مثالون).

وكان أعضاء التفرغ أحرارا تماما فى اتجاهاتهم ، يحملون الأمانة بأنفسهم جادين فى التحقيق ، تحقيق ذاتهم .

واستمر التفرغ فى النماء ، فى جدية تامة فى العطاء ، والإنتاج الممتاز ، مدة ست سنوات كاملة ، وقد نما حتى ضم العشرات من الفنانين والأدباء ، وتكلل إنتاج الفنانين التشكيليين فى معرض ممتاز أقيم فى القاعة الكبرى للاتحاد الاشتراكى فى فبراير ١٩٦٨ وفى اعتقادى أن هذا المعرض كان ذروة المعارض حتى الآن

كان الفضل فى هذا المشروع للدكتور « ثروت عكاشة » وزير الثقافة فى ذلك الحين ، والأستاذ « حامد سعيد » المصمم للمشروع والمشرف عليه .

وانحدر الإنتاج فى القيم عندما تغير المسئولون ، وفرضت على الفنان القيود وأصبح تفرغ الفنان مجرد الشكل ، ممسوخا خاويا من المعنى والمضمون الحقيقى ، الذى كان سائدا من قبل ...

فى الوقت نفسه الذى كان يسير فيه الفنانون المتفرغون أحرارا تماما فى اتجاهاتهم الفنية ، لا موجه لهم ولا رقيب عليهم ، كان حامد سعيد ، يعد لمشروع آخر : « الفن والحياة » .

اختار له مركزا فى سراى المناسترلى » فى أجمل بقعة فى القاهرة ، على الطرف الجنوبى لجزيرة الروضة ، حيث يفترق فرعى النيل

ضم هذا المركز فنانون وفنانات من الشباب ، ينكبُّون على استيعاب التراث المصرى القديم من الفرعونى إلى الإسلامى من التصوير والنحت إلى النسيج ، من طباعة المنسوجات إلى الخزف والزجاج ، من الحلى والصياغة إلى أشغال الإبرة « والأوية » ....

فهم حقيقى للتراث ، والنسج على منواله ، حتى يتشبع الفنان الشاب بالقيم الكامنة فيه ، ليجد نفسه فيما بعد ، ويخلق ويضيف ، ولكن فى ظل القيم التى استوعبها من دراسته للتراث .

نجحت التجربة بشكل ممتاز ، وقد عرض أصدقاء « الفن والحياة » فى ١٩٧٩ فى باريس فى هذا المكان وزار المعرض « رينيه ويج » وكتب عنهم ما يشبع غرور أى فنان »

وإنى أود أن ألخص هنا الفلسفة التى يعتنقها جماعة « الفن والحياة » ..

- الزراعة هى أم الفنون الحرفية
- الفنون الحرفية هى الأم للفنون العليا الرفيعة
- يتحتم علينا أن نستوعب جيدا فن الحرفة القديم لكى نقرب ، ونحن واعون ، فن الحرفة من الآلية الحديثة

إذا أمكننا أن نجعل العامل والحرفى يجسِّد فى عمله القيم الفنية ، وينتج عملا نابضا بالقيم ، نكون قد نجحنا فى تحقيق الهدف .

إن الحرف الآن فى المخزن تختزن القيم ، ولكن القيم مجمّدة . وعلى المثقفين إسالة هذا الجمود حتى تتجدد وتتطور وعلى الفنان المعاصر فى بلدنا أن ينبذ ذلك الفتات المنقول من مجتمع غير مجتمعنا ، الفن فيه معزول عن تيار الحياة . على هذا الفنان أن يجسِّد فى أعماله آمالنا ، وما تصبو إليه نفوسنا .

على هذا النهج من الفكر يسير أصدقاء « الفن والحياة »

إذا تركنا الحركات الفنية المحددة الاتجاه ، ويحكمها فكر وفلسفة واضحة المعالم ، تنهل من التراث ، وتبنى فوقه ... فإننا نجد أن الكثرة الغالبة من الفنانين فى مصر ينحون النحو الأوروبى فى مذاهبه المعاصرة ، بدعوى عالمية الفن . ولكن نسى هؤلاء أن العالمية لا تكمن فى الأسلوب ولكن فى القيم وينبغى لهم أن يبدأوا بالمحلية ورفع قيمها إلى القيم العالمية

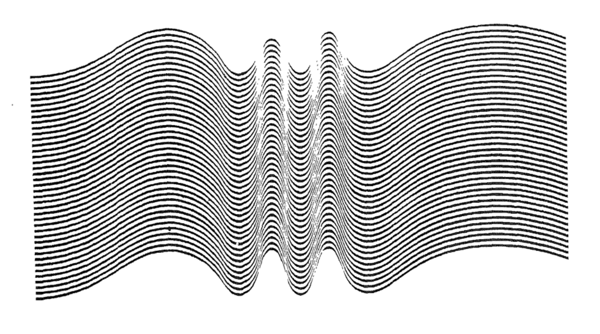
ولذلك فقد غرق الكثير منهم فى البحث عن الأساليب ، ونسوا القيم ، وصاروا يستجلبون الأساليب الغربية بكل مشاكلها ، وسلبياتها التى تخص الغرب وحده ،

واعتمدوا على فرديتهم فى تطويع تلك الأساليب للتعبير عن ذاتهم ، ولكن لنا فى مصر آمالا وأمانى وقيما مختلفة ، ولا يمكن للأساليب الغربية أن تتكامل مع تلك الآمال والقيم ، فلكل معنى وقيم .. أسلوب يلائمها ..

ومع ذلك فقد صبغ بعضهم الأساليب الغربية بصبغة خاصة بهم شرقية مصرية ، ولها طعم مختلف عن أصولها .

وفى الختام أقول إننى متفائل ، فقد اتسعت القاعدة للفنانين التشكيليين وكلما اتسعت قاعدة الهرم ارتفعت قمته ...

إن الريح الجديدة ، فى الفنون التشكيلية ، ينبغى أن تهب من افريقيا ، ومن مصر بالذات !!



بصمات معاصرة من التراث

حسين الجبالى

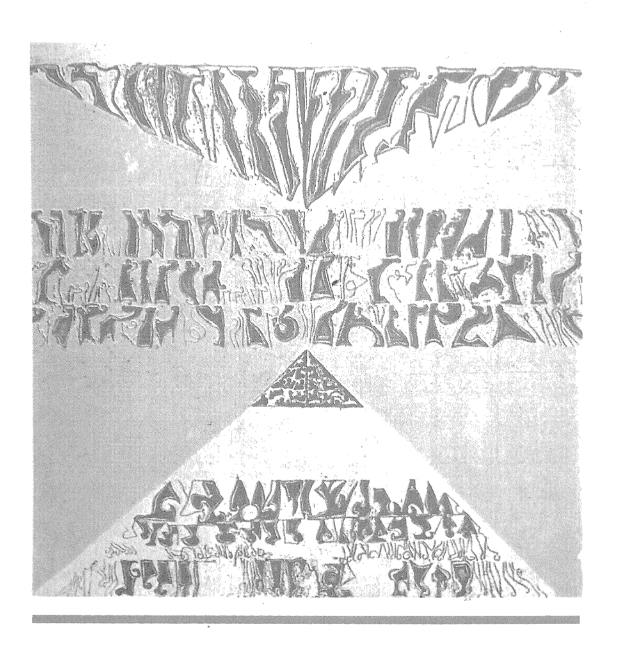
نجوى شلبى

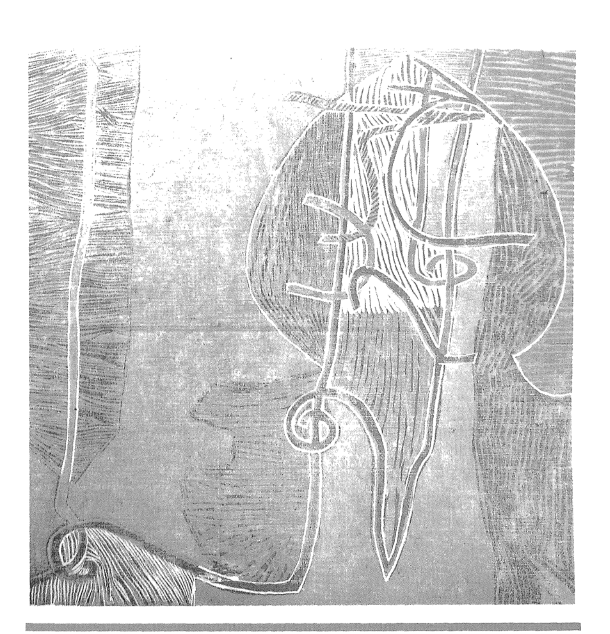
إذا كان التصوير هو اقتحام لمسطح اللوحة لإنطاقه بمضامين وقيم تشكيلية ، والنحت هو تقسيم للفراغ مبدعاً موسيقى ونغماً ما بين الكتلة والفراغ ، يمكن أن يقال أن فن الجرافيك هو خدش السطوح وتقسيمها بخطوط وألوان ، لتحقيق مضامين وقيم تشكيلية مبدعاً بصمة لإنتاج طبعات متعددة .

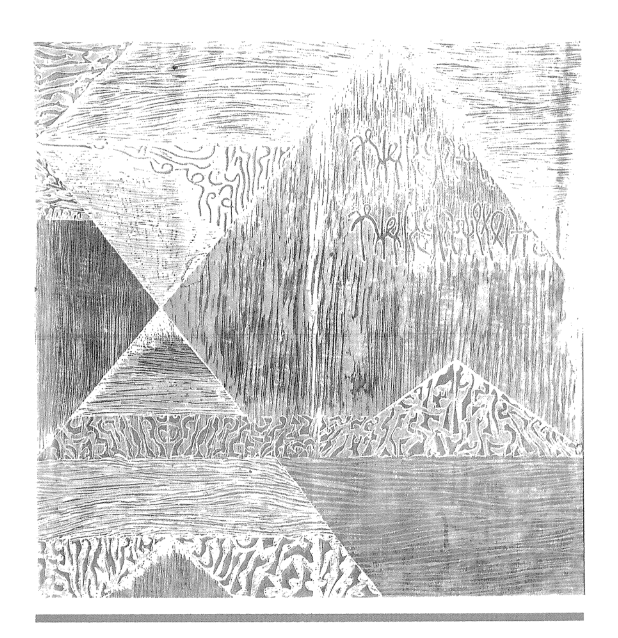
برؤية تعبيرية تجريدية يصوغ « الجبالى » بصمات شديدة التميز ، ذات بعدٍ رمزى عميق ، ملىء بالتراكيب العقلية ، وذات قوام فلسفى وتأتى تراكيب الشكل تفرضها طبيعة اللوحة برؤية ذاتية خاصة ، مستلهماً خطوطه من حضارات مصر المتلاحقة . إنه يرسم هذا التراث ولا ينقله بطريقة مباشرة ، لأنه لو فعل ذلك فسوف يتحول الأمر إلى نسخ حرفى لأصل عظيم . مما يفقده معناه ويفرغه من أى معنى حديث . لذا نجد لمعالجات الشكل فى أعمال الفنان « حسين الجبالى » جذوراً غنية بالتراث ، ولكنها ذات ضياء يشع سكوناً يضفى عليها طابع الجدّة الشاعرية ، وألفة غير عادية تمتد إلى بعيد . وتحفل أعمال « الجبالى » بحضارات مصر المتلاحقة ، وتتسلل الحياة الحديثة فى ثناياها بقوة ، فيتزاوج التاريخ والحياة اليومية برقة طبيعية .

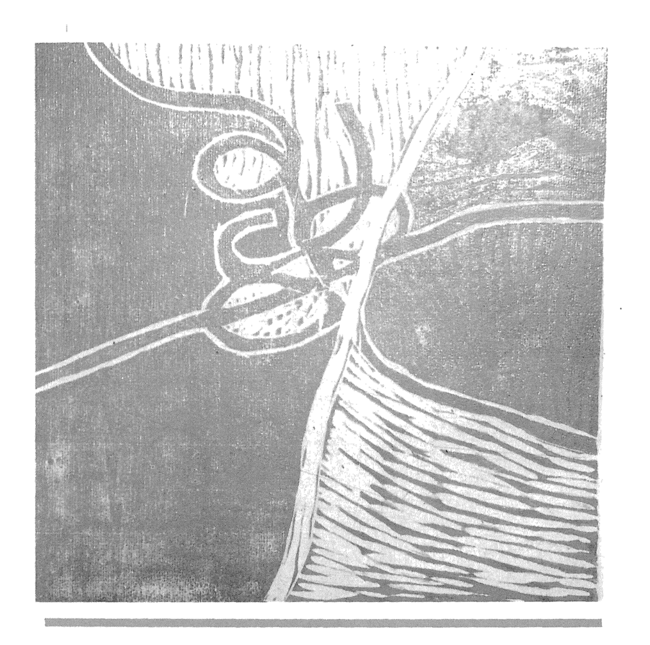
ويُعطى « الجبالى » ألوانه العمق والكثافة والتنوع مستلهماً الواقع بعمق .

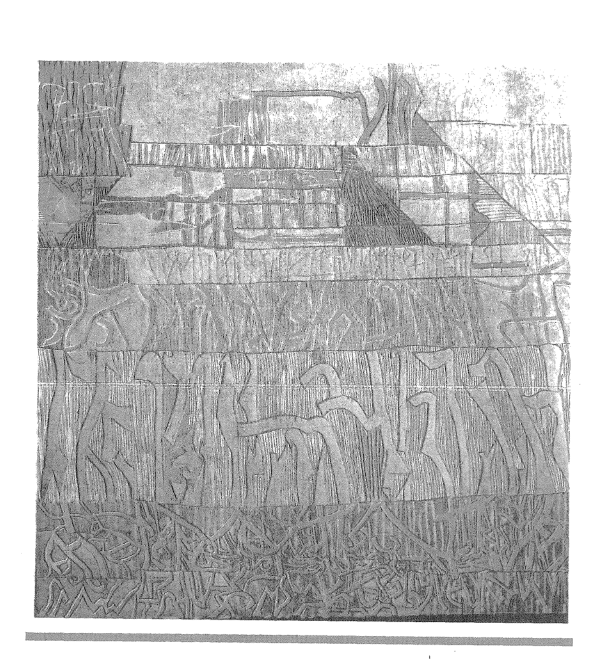
عبر الفنان « حسين الجبالى » بلوحاته تعبيراً أكثف مما كان ينوى أن يقوله فيها ، فقد قرر بجدية أن يصل إلى الهدف المشترك لكل الفنون ، معيداً إبداع الواقع ، بعيداً عن المبالغة ملتزماً بتراثه ، معايشاً للثقافات المعاصرة منطلقاً إلى غد بعيد ، من خلال مغامرة بصرية ، وعبر خطوط وألوان تحقق له بصمة خاصة فى فن الجرافيك .

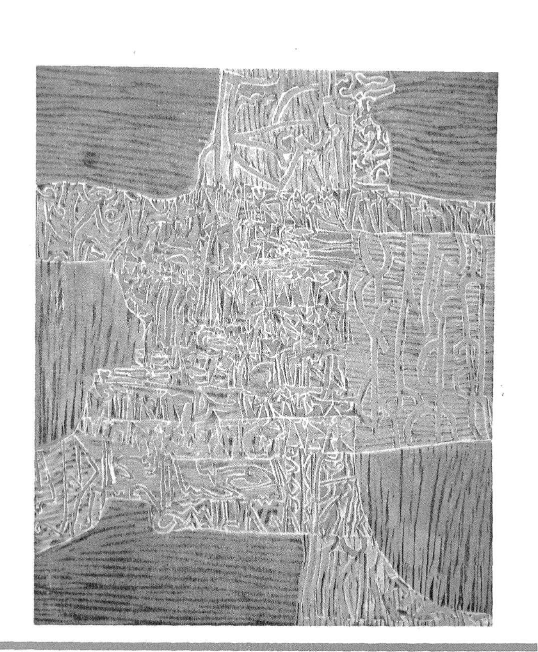


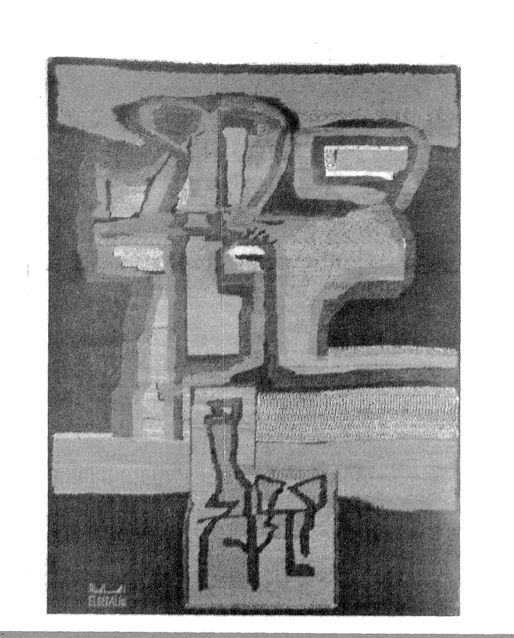


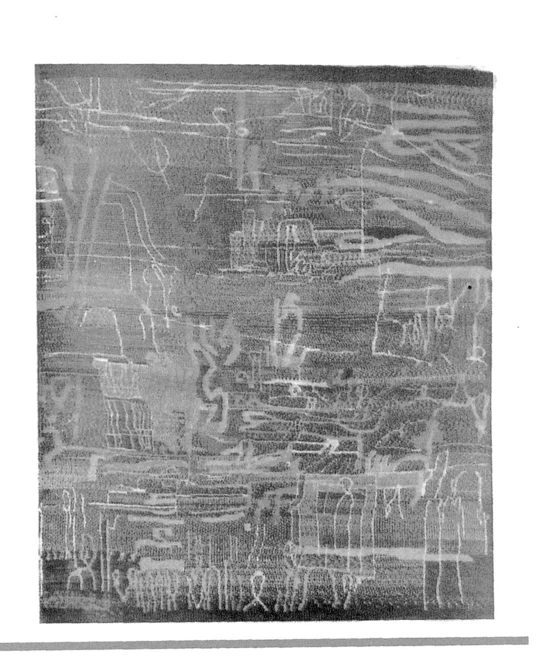


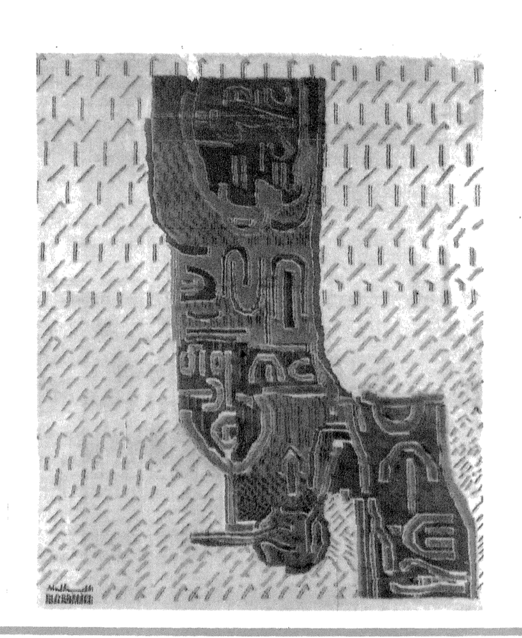


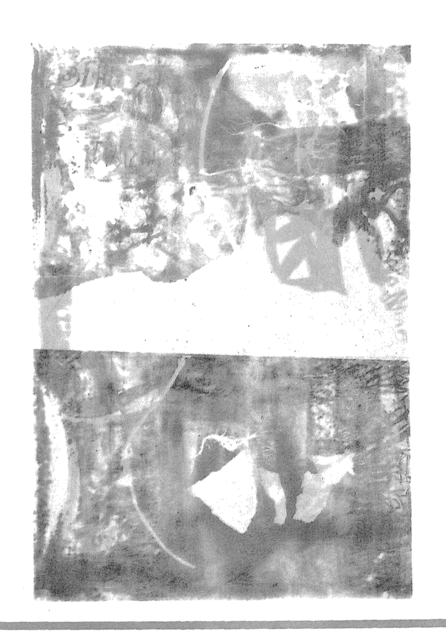












سعد القرش





هى ليلة العيد الكبير ...

كل الليالى الفائتة ، ما كان لها طعم أو رائحة أو لون ...

هى ليلة عيد المرق ، . رائحة اللحم الطازجة ، تتفلت من تحت أعقاب الأبواب ، والنساء مشغولات بالطبيخ . أمى لم تذبح لنا شيئا .

كل الليالى الفائتة ، كانت تنحشر فى طيات الظلام ، فلا يبدو منها شىء ، الليلة متعددة الألوان .. الأحمر والأخضر والأزرق ، ألوان تطير من داخل المصابيح المصفوفة ، تغطى سماء الوسعاية ، ثم تنسكب فى أفواه الحارات القريبة .

ليلتى لها شأن آخر ...

أبدؤها بإحضار جلباب العيد . و ...

لكن أمى دست فى يدى كيسا ، وأمرتنى بالذهاب إلى خالتى .. تمر وحلوى .. لزوم العيد ، وإياك أن تفتحه ، ولا تمر على الفرح ، العيال هناك شياطين ، يخطفون منك التمر والحلوى ، أو تنشغل بالحاوى والفوازى ، وينسلت من يديك الكيس .

هززت رأسى لا مباليا . كزّت على أسنانها محذرة :

— اسهر فى الفرح للصبح ، بعدما تروح لخالتك . افتكر إن بكرة العيد ، فلا تجلب لنا خناقات مع العيال .

* * *

كيف أصل إلى البيت ، وهو مدفوس فى الظلام ، فى ذيل الحارة البعيدة ؟! .

لو قلت لأمى إننى لم أدخله إلا مرة واحدة ! بعد زواج خالتى بيومين ، أخذتنى أمى معها ، أمام الباب توقفت ، كنت فى غاية الكسوف ، حاولت معى فرفضت ، حطت « السبت » المغطى بالبشكير ، ورائحة ذكر البط المحمّر توقظ النيام ، حملتنى ، ودخلنا ...

العروس .. خالتى ، أعطتنى شبكولاته ، وعينى لا

ترتفع عن ذكر البط المحمّر ، لأن أمى لم تترك لنا إلا المرقة ! .

ثم إنها ابتسمت لأمى ، وصار وجهها أكثر توردا ، ضحكت أمى ، وغمزت إلىّ بعينها ، فداريت ارتباكى بمزيد من النظر إلى ذكر البط المحمر .

كيف أصل الآن إليه ؟!

فى الطريق ، نسيت تحذيرات أمى ، انجذبت إلى [illegible]
بعيد للنساء ، تخنقه المزامير وزعيق العيال . وقفت — منحنيا — لصق جدار الخيمة ، ورميت عينى ، من أحد الثقوب ، فوقعت على غاغة كبيرة .. رجال كبار بشوارب ، عيال وصغار ، الشيخ غزلان منشد الموالد ، يقف وراءه ، رجال ينفخون فى المزامير ، ويضربون الطبول ، فيرقص الشباب ! .

طلقة مفاجئة من مسدس ، هزتنى ، اكتشفت سقوط الكيس ، فوقعت فوقه ، وضعته فى حِجرى وقعدت . واحد من أهل الفرح ، يروح ويجىء فى الزحمة ، يرش قطع الشيكولاته والابتسامات على الجميع . تهامس العيال ، قالوا إن أهل الفرح سيأتون بالأكل آخر الليل ، أكل لا يحلمون به فى بيوتهم ، اللحم هبر .. هبر . بعد منتصف الليل ، تثقل رءوس العيال ، ويسرقهم النوم ، فيأتى من يصرفهم بالعصا ، ويأكل الكبار والمدعوون ..

بعد رجوعى من المشوار ، سأدخل ، وآكل وحدى بين الكبار ...

* * *

أنا دى ولا أحد يرد ..

أوارب الباب . أدخل متجها إلى حجرة ذات ضوء مختنق ، عن يمينى فرن ، وهمهمات ورائحة صنان .

أقف على العتبة ، خالتى الشابة التى كانت جميلة ، تتنقل من هنا إلى هنا ، شاحبة العينين ، لا ترانى ، ذبل ورد الخدود ، فبدت أكثر اصفرارا ، زوجها الشاب يسعل ، فينتفض رأسه وبطنه المنتفخ ، ويسيل ماء رمادى لزج على جانب فمه ، فتقوم هى بمسحه بالفوطة .

— مالك يا نظرى .. عين وصابتك .

عيونه المتحجرة ، لها اتجاه واحد ، وجه خالتى خيوط [illegible]
وتنام تماما ، فلا أسمع إلا دقات قلبى .

— « القُلة » يا أم الخير .

تصحو من نومها العميق المفاجىء ..

— حاضر يا أمى .

تفتش فى الحجرة عن الماء ، تصطدم رجلها بزجاجة دواء ، تتبعثر قطع الزجاج تحت السرير ، فتصرخ المسكينة :

— يا مصيبتى ..

تتلوى وهى تبكى ، تمد يدها تحت السرير ، تمسك بقطعة قماش ، تكتم بها خيط الدم ، وزوجها مثبت النظر على لا شىء . قبل أن أنادى .. أعرفها بحضورى ، أسمعها تكلم نفسها :

— بكرة العيد الكبير ، هه .. العيد ؟! .. بكرة يوم القيامة .

تسكت لحظة ، أقول بسرعة :

— يا خالة ..

— تعال يا حبيبى .

أعطيها الكيس ، تبعده فى الركن كأنها لم تره .

— « القُلة » يا أم الخير .

— حاضر يا أمى .. حاضر .



أتذكر أن حماتها لا تسمع ، تشير خالتى إلى قلة الماء ، ثم إلى الفرن ، أقترب بالماء ، تقترب منى رائحة الصنان ، والعجوز تزحف ـــ جالسة على فروة مبتلة ـــ نحوى ، أمد إليها يدى ، فتمد يداها فى اتجاه آخر ، وعيناها مغمضتان

أعود بالقلة ، أقف على العتبة ، خالتى تقف على رجل واحدة ، والأخرى مربوطة بالقماش ، مرتفعة عن الأرض ، ترفع رأسه قليلاً ، توسده ذراعها ، وتصب ملعقة بها دواء ، فى حلقه فيرغى ويزبد ، تمسح فمه ، وتتنهّد . يمسك يدها ، ببطء يسحبها إلى فمه ، يقبّلها ، تقبّل يديه ، تقبل جبينه ، تسلم رأسها إلى صدره ...

ادخل صامتاً ، ثم اقول متردداً :

ـــ أمى تسلم عليك .

لا أحد يرد ، أعود ـــ بظهرى ـــ إلى الوراء ، على أطراف أصابعى أخرج ، دون أن يشعر بى أحد ...

درويش الاسيوطى

لم يعد قلبى أخضر

كلُّ شيءٍ كان أخضرْ
سعفُ النخلِ
« صباحُ الخيرِ »
والبِشْرُ الطفولىُّ المباغتْ
والقلوبُ البِكْرُ
والحُلْمُ المعطَّرْ

....

كلُّ شيءٍ كانَ أخضرْ
مثلَ أحلامِ العذارى
والمواويلِ البريئةْ
والعصافيرُ التى جاءتْ من الجَنَّةِ
خضراء تغَنىَّ
والأمانىِّ الطريَّةْ
مثلَ عشبٍ فوق خدِّ النهرِ
فى الطينِ تبعثَرْ

....

كانت الأغصانُ أوتارا
وماءُ النهرِ كوثَرْ
والنَّدى فوق الشبابيكِ الخَجولَةْ
دمْعَ عينٍ قد تحدَّرْ
كلُّ شيءٍ كان أخضرْ
حين كانَ القلبُ أخضَرْ .

تحريك القالب
رواية التجاوز لا الانهيار

احب أولا ان أحيي ظهور هذه الرواية قبل ان أحيي الرواية نفسها ، أحيي ظهور الرواية لأنها من الأعمال التجريبية التى تسفر عن وجهها بصراحة لتقول :: هذا عمل تجريبى سواء فى الشكل أو فى البناء أو فيما حاول الكاتب ان ينقل إلينا من مضمون فى هذا النوع من الإسفار والجراة والاقتحام ما هو جدير دائما بالتحية ، فى حد ذاته .

نحن بإزاء عمل لا هو معتاد ولا هو تقليدى وبداية ، يفرض العمل بمجرد شكله وطريقة تركيبه ، فكرة التجريبية هذه الرواية ليست مكتوبة بطريقة السرد المعتادة ، ولا حتى بطريقة التجارب الأخيرة التى انتهجت الصيغة التجديدية ، هذه الصيغة نفسها اصبحت نوعا من انواع التقليد ، الصيغة التجديدية بمعنى كسر السرد ، تحطيم التسلسل الزمنى ، استخدام المونولوج الداخلى ، اختلاط الأزمان ، هذه الصيغة التى اصبحت بالفعل ، من فترة ليست بالقصيرة ، كما لو كانت هى نفسها تقليدا ، إنما الجديد فى هذه الرواية انها خرجت ايضا على هذا التجديد التقليدى لأنها تتخذ شكلا محددا يقول الكاتب عنه انه الشكل الموسيقى ، ويؤكد انه استوحى التركيب الموسيقى السيمفونى .

* * *

يمكننا أن نبدأ على الفور بمسألة الشكل .

يمكننا الدخول فى : لماذا اتخذ الكاتب هذا الشكل ؟ وهل وفق الكاتب فى هذا الشكل الذى اختاره ؟

نجد مباشرة أن الرواية مقسمة إلى أنواع من الفصول وهو أثبت لها مفتاحا : فصل أ . فصل ١ . مشهد يتكرر .. وبعد ذلك أصوات كما هو معروف ، ينفرد كل صوت من هذه الأصوات بفصل ، ثم تتكرر المشاهد مرة أخرى برثم تعود الأصوات ، وبين كل مجموعة ، أو توليفة

.موسيقية من هذه الأصوات يظهر الفصل الذى لا نجد فيه المتكلم ، إلا إذا أعطينا للراوى صوتا ، هل هو صوت البيت الذى يتكلم ، أم هو صوت الكاتب ؟

سأجد على الفور أن هناك نوعا من الترداد أو ايقاع لاصوات .

لماذا ترددت هذه الأصوات ؟ وكيف ترددت ؟

لو نظرنا قليلا فسنجد نسقا خاصا فى ظاهرة تردد الأصوات ، إننى أتناول الآن الشكل فقط .. لن أتناول الآن الشخصيات أو الأحداث ، إذ أفترض أن ذلك يمكن تناوله من خلال مسألة الشكل .

ماهو هذا النسق (هل هو محسوب أم غير محسوب ؟)

نجد أن هناك دورة لكل شخصية من الشخصيات السبعة ، بالإضافة الى البيت إذا (افترضنا انه شخصية ثامنة ، أو الشخصية المحيطة ، أو التى أعتبرها الشخصية الهيكلية التى تضم وتحيط بكل هذه الأصوات) نجد أن كل صوت يتردد خمس مرات بالضبط لكن التردد لا يأتى بشكل ميكانيكى ولا يأتى كل صوت بنفس التصميم ونفس الإيقاع ، إنما تكتمل دورة الأصوات كلها عدة مرات ، وعلى عدة إيقاعات ، تكتمل عند الفصل الثالث ، إذن نفترض أنه فى ثلاثة فصول تكتمل دورة ، هذا معناه إيقاع سريع .. وتكتمل الدورة فى المرة الثانية عند الفصل العاشر ، إذن فإن هنا سبعة فصول ، هنا إيقاع طويل . تكتمل الدورة للمرة الثالثة عند الفصل (١٢) بعد فصلين اثنين ، فإذن هذا إيقاع سريع جدا ، وبعد ذلك فى المرة الرابعة تكتمل الدورة عند الفصل (١٦) إذن فقد رجعنا هنا إلى إيقاع طويل ، وفى المرة الخامسة والأخيرة تكتمل الدورة عند آخر الفصول ، عند الفصل (٢٣) فهذا إيقاع طويل أو بطىء ، هذا إلى أن الفصول السبعة الأخيرة فصول أقصر وأكثر تلاحقا .

هذا عن الإيقاع ، لكن هذا التردد للأصوات ما معناه ؟ وكيف يأتى ؟ كيف تتركب الأصوات ؟

نعرف أن هذه الأصوات هى أصوات وضاح ، وسالى ، وعلى وسمراء ، والأم ، وصيام ، والأب ، فهذا هو الترتيب الذى تأتى به الأصوات فى المرة الأولى ، وأترك الآن مشهد البيت ، فالبيت يظل موجودا ، إنه ليس مجرد ظهور متكرر ، ليس صوتا يعلو ويخفت ، بل هو متغلغل فى الرواية كلها من أولها إلى آخرها .

* * *

إذا انتقلنا إلى مناقشة بناء العمل نفسه فإن لدئ من البداية عدة محاور يمكن أن يدور النظر حولها ، كالشخصيات مثلا ، ثم ما هو سمة مميزة حقيقية فى الرواية ، أعنى تقلب الفصول أو أوقات النهار والليل على البيت بما فى ذلك من اندماج بين دور الزمن وتركيب الشكل الفنى .

ثم ننتقل إلى المحور الثالث : هذا الشكل الفنى نفسه وما حاول المؤلف أن يسميه بناء موسيقيا وما أعطى له تفسيرا ... ثم المحور الرابع الذى يتمثل فى اللغة ، ثم أخيرا ماذا تريد أن تقول الرواية ؟ على الرغم مما يبدو من سذاجة هذا السؤال ، لانه ليس هناك عمل فنى يمكن أن نشير بأيدينا على نحو مباشر ونقول هذا العمل يريد أن يقول هذا . إلا إذا كان عملا سيئا ، فليس هناك فى الفن ما يمكن أن يترجم إلى قضية تقال هكذا ، بصيغة تقريرية : هذا العمل يريد أن يقول هذا أو ذاك . العمل الفنى كيان مستقل وحى يستعصى دائما على الترجمة إلى وسيط آخر ، وسيط القول المباشر ، وخاصة إذا كان العمل الفنى جيدا أصابه حظ من التوفيق ، كما أصاب هذه الرواية حظ كبير من التوفيق ، فى هذه الحالة يصعب أن نقول ماذا يقول العمل الفنى .

فـإذا أتينـا إلى الشخصيـات وجـدنـا أن إحـدى شخصيـات الـروايـة تسمى الشخصيـات الأخـرى ب « الكواكب السبعة » فما هى هذه الكواكب السبعة ؟

نحن نجد الأم هى التى تحمل هموم العائلة ونظافة البيت والعناية به إلى آخره ، هى عمليـة ، هى واقعية ، وذلك على رغم ما يضنيها من آلام ، بـل ربما كـان ذلك بسبب ما يضنيها من آلام ، وهى وحدها فى هـذا العمل الفنى ، الكائن الإنسانى الصلب ، المتعاطف مع الجميع ، المضحى من أجل الجميع ، وهى التى تضم بداخلها كل الشخصيـات . وحدهـا هى صاحبـة الـرؤيـة فى المـوت الجماعى لن أعمد الى الاقتباس أحيل الى صفحة ٦٦ من الرواية طـ (١) دار ألف . القاهرة ١٩٨٢) الأم ترتبط بالبيت . كأن البيت هو نوع من جسمها الخارجى ، أو هو جسمها الآخر عضويا ، متلاحما معها كأن البيت والعائلة همـا جسمها الحقيقى ، وليس ذلـك الجسم المـريض ، المضنى بالآلام ، المعنى بمشاكل المطبخ ونظافة البيت .

على العكس من ذلك تماما ، نجـد الأب يكاد يكـون شخصية خارجية ، ويكاد يكون شخصية ليس لها دور ، حتى فى البناء ، وعندما ننظر فى تحليـل الفصول وتـردد الأصـوات ، نجد الأب شيئـا كما لـو كان لا لـزوم له ، توصيفه الواقعى هو انه تاجر . بقال فى الغالب . وروتين حياته اليومى ، يجرى على وتيرة مطردة : المقهى صباحا ، والشيشة ، والدكان ، الذى افتتحه بعد الوظيفة ، دكان قديم متهالك ، ضيق ، مغبر ، يبدو الأب بشكل ما وقد جاء بنـوع من التوحـد ، أو التقمص مع البيت فى الصـورة العكسية ، بينما الأم تتوحد مع البيت فى الصورة السوية : البيت الحى ، العضوى ، الذى يربط العائلة ، الذى يكاد يكون هو جسمهـا ، أما الأب فيتقمص مـع البيت الذى ينهار ، البيت القديم ، الأحجار المتساقطة ، هو ركام ، هو حطام ، الأب شخصية ساقطة ، متهالكة ، ينعكس هذا فى تصور وجوده كله ، هذه السمات الأساسية فى شخصية الأب : الشيخوخة والإحباط والملل ، أى السقوط والانهيار والتحلل .

هناك شخصية وضاح ، مقاتل ، حالم ، جندى فى أحد حروبنا المختلفة ، درس التاريخ ، متوحـد ، مقتنع بـأنه وحده ، وأن كل من يعرفهم لا يفعلون شيئا له ، ولا لشىء ، أن الكل لا جدوى لهم بالنسبة له ، وبالنسبـة للأشيـاء بصفة عامة ، فهو لن يعقد قرانه على أحد كما يجرى تعبير من تعبيراته ، هو صحراء ، محاصر من كل جانب ، لكنه فى نفس الوقت وجود دافىء .

الملاحظ هنا أنه ينتهى باستعادة صورة من الماضى ، صورة رمسيس ، والفراعنة وجنود الحروب القديمة ، كما يستثير صورة أبى زيـد الهلالى . وهـذا . على الفـور ــ يعطينا إيحاءات بحروبنا فى سيناء .

وبشكل شاعرى ومتخلل للرواية كلها ، له نـداء قد يكون هو المفتـاح لشخصيته ، لانـه ينادى : أنتم يـامن. هناك ، ولا أحد يـرد عليه ، فى داخـل الروايـة ، ولكنى أتصور أن الرواية كلها ، خارج كل الشخصيـات ــ هى التى تـرد عليه ، أو عـلى الأصح هى الـرد الوحيـد على النداء .

الشخصيـة التـاليـة هى « سمـراء » إذ اتنـاول الشخصيات بترتيب ورودها فى الروايـة ، سمراء أرملـة تزوجت مرتين ، تعمل فى بوتيك ، وربما كان عنوان الرواية مأخوذا منها ، لانه لأول مرة تحرك قلبها فى الحمام وأغمى عليها ، تحدث هـذه الحادثـة إذ تعيش بآلام الـوحدة ، وعنفوان الوحدة ، فهى على عـلاقة بصـاحب البوتيـك ، وصاحب البوتيك قد رسم بتخطيط جيـد ، محترم بقـدر ما يمكن أن يرسم مثـل هذا التخطيط ، ليست صـورته

فذة ، لكنها صورة متقنة ، صحيح أنها معتادة ، ولكنها كفء في الوقت نفسه .

سمراء إذن تعيش في نوع من اليأس ، ونوع من خيبة جنسية ، فهل هذا اليأس أو هذه الخيبة ، في هذا السياق ، أو بهذا التلوين هو الذى يسبب موقفها المفصح عنه والمعروف من مظاهرات الطلبة ، إذ تقول : « فليحطموا كل شيء ليتنى انضم إليهم » . ليس هذا موقف الاشتراك أو المبادرة أو الاقتحام ، هذا موقف اليأس والخيبة ، ومن الواضح أن لديها سمة مازوكية .

وإذ أفيض قليلا في وصف الشخصيات فلكى أعرف بماذا تدور عليه الرواية ، وكيف تدور عليه الرواية .

سمراء إذن تستعذب الألم ، سواء كان في الحب ، أو حتى في الجنس ، وهناك مشاهد شديدة الوضوح في هذا السياق ، وفي الرواية من هنا ، وفي خلال العمل كله ، قدر من الجرأة البسيطة والجيدة ، في تصوير المواقف العضوية مثلا ، هي تمر بالأزمة الشهرية التى تمر بها كل امرأة ، فهذه رواية تجرؤ على أن تصور هذا بوضوح ، وهو ما يندر أن يصور عندنا في الأدب العربي الحديث الذى يفترض أصحابه ، عادة ، أنه شيء « مهذب » و « متسام » ويعيد عن الحياة العضوية بكل حرارتها ، وما فيها من خشونة أو كثافة .

ثم هناك « صيام » أحد الإخوة : طالب يدرس الآثار ، أيضا ، نقوش « وضاح » الذى يدرس التاريخ ، فللرواية علاقة بالتاريخ ، لاشك ، حتى بالشكل المباشر الذى قد يكون فجا ، أى أن تأتى بشخصيات متورطة ومنغمسة بشكل عملى ومسرود في الآثار والتاريخ ، فلهذا دلالته ..

« وضاح » يفتح دكان أبيه ويواصل مسيرته ، وأيضا هناك صرخته : « دعونا من حركة القلوب » اهتمامه بكرة القدم يبدأ باهتمامه ببنات الكلية ، طالب ككل الطلاب وصورته سهلة ، إن رحلة التنقيب عن الآثار هامة هنا ، وتسفر فيه عن جانب آخر لا يبدو في البداية ، فلا يعود هذا الطالب السهل ، العادى ، البسيط ، المتحمس للكرة والبنات بل يبدو هنا شخصية تحاول التعمق في فهم جسد مصر .

أما « سالى » فهى الأخت الثانية ، سكرتيرة ، تتعلم الفرنسية ، ولن تجيد الفرنسية أبدا ، وهى أيضا تمر بنفس الأزمة الشهرية التى تمر بها أختها ولكنها تحب الهدوء ، والنظام ، والمصلحة ، والنظافة ، وتمقت المظاهرات على عكس اختها . وهى أنانية بشكل سافر جدا ، ولكنها مقتنعة أيضا ، بشكل سافر أن الكل أنانيون أن الناس كلهم انانيون .

« على » شخصية أخرى ، هو مهندس ذهب إلى ليبيا ، وجاء معه بنقود وعربة ، أى جاء بغنائم السفر المعتادة ، وهو جامد « كل شيء يموج ويتحرك إلا قلبى » ، هكذا يقول .

وعندما يعود لا يجد البيت ، فكأن عودته هى نذير أو قرين السقوط .

هذه تفاصيل مجملة مع ذلك ، للشخصيات وعلاقاتها ، ليست هناك أحداث مترتبة بعضها على بعض ، متدرجة في سياق سردى منتظم ، لكن هناك في حياة كل من هذه الشخصيات أحداث تتفرق وتترابط ، أما ما يجمع بينها فهو البيت .

* * *

إن تميز هذه الرواية هو تقسيمها بحيث تتقلب الفصول ، وتتقلب أوقات الليل والنهار ، على البيت بشكل معنى به وواضح . نستهل التقسيم بالفجر في فصل

« الف » ونبدأ بأول الصباح فى فصل ب وندخل البيت فى فصل ت قبل الظهيرة . وفى فصل ث تمتد القاهـرة حول البيت ، وينحسر الظل عنه ، ويبدأ الظهر العالى ، وفى ج يبـدأ الضجيج والـدخول فى قلب النهـار ، وهكـذا حتى النهاية .

يمكننا بسهولة أن نرصد طلوع الشمس وغيابها مع انحسار مجد البيت أيضا ، وانكسار الظلال ، وبدء تفكك الأحجار ، وظهور العطب ، فى فصل وراء فصل ، بشكل وإن كـان محسوبـا إلا أنه ، فى النهـاية يبـدو تلقـائيـا وضروريا .

* * *

سوف أختلف قليلا مع ما جرت به أقلام بعض النقاد (الذين درسوا هـذه الروايـة) فى عملية التـرميز ، أى ما ترمـز إليه هـذه الشخصيات ، أو المعـادلة بـين هذه الشخصيات وبين فئة أو طبقة من المجتمع .. هذا صحيح بقدر ما ، ولكنه لا يستغرق الرواية .

ذلك أننى ضد كل هذا التيار ، تيار اعتماد محورين محددين .

المحـور الأول : هو مسـألـة الأسـاس الاجتمـاعى أو الواقعى للرواية وما يجرى هذا المجرى ، هذه مسائل يمكن أن تدخل بصفة عامة فى عملية علم اجتمـاع الفن ويمكن أن تفيـد بشكل جـانبى فى فهم أو تقييم العمـل الفنى .

المحور الثانى : ماذا يقصد الفنان ؟ ولماذا فعل هذا أو ذاك ؟ أى مـا يتعلق بسيكـولوجيـة الفنـان نفسـه . « المحوران هما سيوسيولوجيا الفن وسيكلوجيا الفنان » .

اعتقد أن هذا يلقى ضوءا وقد يكون مفيدا ، إلا أنه فى النهـاية شىء جـانبى وثانـوى ، ولا يضيف لنا إلا أقـل القليل .

أما أنا فأقول إن أمامى عملا فنيا ، وإن هذا العمل الفنى عـالم خاص ، يتعـين على أن أجـوبه وأن أتقصى جوانبه ومساراته . ليس معنى هذا أننى أفصل فصلا باتا بين العمل الفنى وبين الواقع الذى وجد وتخلق فيه . أظن أن هذه بديهية لن ندخل فيها ، ولست أقول طبعا قولة الفن للفن . إلى آخر هذا الهرس المكرور لمادة قديمة جافة ، أنفى هذا تماما ، لكن الأساس هو أننا إذا تناولنا الفن فيجب أن نبتعد بقدر الإمكان عن غواية أو طغيان الجوانب المساعدة والثانوية التى قد تلقى شيئا من الضوء ، وإنما يجب أن نركز على الجوانب الأسـاسية : لـماذا هذا العمـل وهذا العالم ؟ ما هى العلاقات الداخلية : ما هى الدلالة ؟

ما هو الفن ؟ الفن لا يقصد أن يعبر مباشرة عن أزمة البرجوازية .. وإلا كان الأجدر والأوضح أن يكتب الفنان مقالة فى هذا الموضوع .

المسألة أنك تخلق وتوجد عملا فنيا ولا تعبر عن فكرة فلسفيـة أو اجتماعيـة أو سيكلوجيـة ، نعـرف الفكـرة الفلسفية أو الاجتماعية إلى آخره ، بـاعتبارهـا خلفية ، ولكن لا أكثر .

أجد أن هذه الرواية هى عمل فنى بالمعنى الأصيل ، فيه شعر فيه فلسفة ، فيه فكر ، لكن كل هذه العناصر هى رواسب أو طبقات تحتية فى عالم فنى له علاقات خاصة ، ولهذا بدأت بمناقشة الشكل ، لأن الشكل ليس فقط مجرد مغامرة شكلانية ، إننا قد ندخل فى تحليل أسباب اختيار هذا الشكل ، وما دلالته ، إلى آخره ، لكن علينا فى الأول أن نتبين هذا الشكل ، نتبين أنه فى هذا العـالم فعلا هنـاك علاقات وشخصيات ونوع من الرؤيا والاستبصار . لماذا هذا الاختيار ؟ وما معناه ؟ معناه محاولة للوصول إلى نوع من حقيقته التى هى أيضا نوع من حقيقتنا . هذا السعى نحو حقيقة ما ، هو سعى يكاد يشبه السعى الفلسفى لكنه يختلف عنه بالأداة أو الوسيط أو الأسلوب .

علينـا أن نتبصر لكى نرى العـلاقات ومـدى توفيق الفنان فى الاقتراب من حقيقته تلك أو معرفته تلـك التى تنعكس علينـا ... كى نجـد فيهـا شيئـا من حقيقتنـا أو معرفتنا .

هناك فى الرواية شخصيات فعلا ، كما فصلت القول ، لكن الشخصيات هنا ليست بمعنى انماط أو قوالب ، ليس هناك قولبة ولا تحديـد جامـد للشخصية ، ولكن هنـاك حضورا ووجودا للشخصيات ، وهناك نغمة متميزة لكـل شخصيـة ، وهناك نـوع من الامتـزاج والانفصـال عن النغمات الأخرى ، فى الوقت نفسه .

الشخصيـة السائـدة فى الـروايـة ، حقيقـة ، هى شخصيـة العمل الفنى ، ولا اريـد أن أقـول شخصيـة الكاتب ، ذلك أنـا نجد أن كـل الأشخاص السبعـة على اختـلاف خلفياتهم الاجتمـاعيـة والنفسيـة والثقـافيـة والتعليمية إلى آخره ، يتكلمون لغة واحدة هى لغة العمل الفنى ، لكنها ليست لغة رتيبة ، وليست من طبقة واحدة : الكلمات والمفردات هى لغة الكاتب ، ولكن هناك واقعا ، إذا صح القول . يتجاوز الواقع : ما كان اسهل عـلى الكاتب صاحب الخرفة ، أن يعطى لكل شخصية لوازم ومميزات ولهجات الى آخر ذلـك ، إن الأسلوب الـواقعى التقليدى العادى المتاح والممكن هـو أن تتميز كـل شخصية . أى تنفصل . على الفور ، وتصبح نمطا أو مايشبهه : هذه هى الأم ، لأنها عجوز ولها اسلوبها ، وهذا هو الولد الصغير ، وله طريقته فى الكلام ومفرداته الخاصة ، وهكـذا ، لكن الكـاتب هنا يتجـاوز هذه الحيلـة الفنية السهلـة ، التى ابتذلت ويدخل فى مغامرة هى أقرب إلى نقل الشخصية على مستوى آخر . أى نقلها وجعلنا نقترب منها فعلا بمستوى يتجاوز مجرد النقل عما يسمى الواقع .

إن البحث عن معـادلات أو رموز الشخصيـات من نـاحية ، وعن الحـوافز الاجتمـاعية أو النفسيـة للعمل الفنى ، تفترض طوال الوقت أن الفن هو عملية انعكاس بحت ، أو عملية تهدف الى تغيير اجتماعى مخطط ، فهل يكون هذا صحيحا ، لكنى أرى أن الأقرب هو أن الفن عملية خلق ، خلق ليس مبتوت الصلة بـالواقـع ، ولا يمكن أن يكـون مبتوت الصلـة ، ولكنه تشكيـل جديد للواقـع ، واستبصار جديد للواقع ، ومن ثم « إيجاد » جديد لواقع متميز .

ماهى الرؤيا ، ما هى الحقيقـة ؟ ما هى المعـرفة ؟ ما هى البصيرة التى يحملها لنا هذا العمل الفنى ؟ هل هى أزمة البرجوازية الوسطى ؟ هل انهيار البيت هو انهيار هذه الطبقة ؟

صحيح أن الأساس أو القولة أو القضيـة الفكريـة التى بنى عليها هذا العالم الروائى عن انهيار هذه الفئة من الطبقة الوسطى ، ممثلا أو موضوعا فى انهيار هذا البيت . لكن العمل الفنى له قوانينه الخاصة التى تجاوزت هذا . لأن هنـاك بؤرة أو بصيـرة حقيقيـة جعلت من هـؤلاء الأشخـاص الذين يقـول كاتبهم أنـه ليس هنـاك بينهم تضامن (وهو بذلك يظلم نفسه ، ويظلم عمله) متلاحمين حقـا ، وموجـودين حقا ، معـا ، فى مأسـاة يتجاوزونهـا جميعا ، معا . هذا التجاوز ، أعنى تجاوز الانهيار ، هـو البصيرة الموجـودة فى هذا العمـل ، وليس الانهيار عـلى المستوى الأول .

إن التأويل الطبقى والتـاريخى وحده إطـار أضيق بكثير مما يحتمله ويجيش به هذا العمل .

صحيح أن الموجود والمطروح والبارز والذى يـأخذ الانتباه هو سقوط وانهيار البيت وتقلب الـزمن عليه إلى آخره ، لكن المستوى الحقيقى ، أو الحق ، والشعور الذى يترجم عنه بحيل فنية كثيرة جداً « حيل بالمعنى الجيـد للكلمة » سواء كان ذلك فى اللغة ، أو الشعر ، أو فى تبادل

الأصوات ، أو في المآسي الصغيرة . في التغريب أيضـا . والتعليقات المحايدة ، محصلة هذا كله أن هنـاك تجاوزا يتبدى في فترات معينة . وضاح يقول : « أنتم يامن هناك » هذه عبارة مفتاحية في الكتاب ، ومسألة المظاهرات التى تتردد ، وما يجرى هذا المجرى ليس عكساً للواقع ، بل استخدام لمفردات من الواقع ، اتخاذ لبنات من الواقع ، لتكوين أو اعادة تشكيل الواقع الجديد هذه هى بصيرة ورؤية ورسالة العمل الفنى ، مستخفى بها ، تكاد تكـون باطنية ، لكنها هى البؤرة [illegible] في [illegible] ، خلف طبقات من الحيل الفنية والمراوغات الفنية .

* * *

التجاوز هنا يقع على مستويين : المستـوى الفنى أى التشكيلى ، والمستوى الرؤيوى أو المضمونى .

أما المستوى الأول فيكمن فى اعادة التشكيل الفنى البحت لمفردات الواقع ، بحيث تتبلور ، فى الغور ، خطاطة للتخلق الجـديد ، ويثبت هـذا فى صيغتين أسـاسيتين : النداء ، والسؤال ، ويدور فى إطار تردد الأصوات ونسق البناء .

أما المستوى الثانى فهو الإيماء إلى تجاوز هذا الانهيار فى الواقع نفسه ، والأمل فى تضامن أعمق ، وتلاحم جديد بين الشخصيات بعضها بعضا ، وبينها جميعا وبين واقع جديد مرئى ، منظور فى مستقبل ما ، أو متخيل على الأقل .

تكتمل فكرتى عن التجاوز وصلته ، بالشكل باستكمال فكرة التفتت أو الانهيار ، الفكرة التى أسميها بـالتجاوز وعلاقته بالشكل . مثال ذلك « وضاح » يبدأ وينتهى يأتى فى الأول والآخر . هذا « التـرتيب » لايجعل أفـراد هذه الأسرة فرادى ، بل يجعلهم كلهم متضامنين ، هناك علاقة اذن بـين هذا التفتت الـذى نجده فى تـردد وإيقـاعـات الأصوات المختلفة ، بظهور وضاح فى أول العمل ثم انتهاء العمل به ، بسقوط الثلاث شخصيات « الاخوة » درجة فى كل مرة . بوجود الأم كهيكل يجمع الجميع ، كل هذه صيغ شكلية لها دلالات على مضمون التجاوز . وأنا أستخلص الدلالة من خلال الشكل ، إذ لا أجيء بشيء من عندى ، إنما أقول إن هناك علاقة حميمة بين اختيار هذا الشكل (لماذا اختار هذا الشكل ؟ أو كيف اختار هذا الشكل ؟) وبين الرسالة التى يريد أن ينقلها العمل ، أو التى نقلها فعـلا : أنه عبـر هذا التفكك أو الانهيـار ، هنـاك شيء لا أسميه تجميعا أو اندماجا وانما هو تجاوز ، متـرجَما أو ملتحمـا بالتشكيلـة الفنية التى تحملت كيفيـة ترداد الأصوات ، والتجميعة النهائية ، والفصول الثلاثة (انظر الفصل الأول للمجموعة ثم انظر فصلى ١٣ ، ١٤ ، معا فى منتصف العمل تماما ثم انظر ٢٤ الأخير) ، هذا شكـل مرتبط بالرسالة ، شكل مرتبط بأنه على الـرغم من وجود التفتت وعـلى الرغم من سقـوط البيت وعـلى الـرغم من الانهيار الذى حدث ، إلا أن هناك نداء وأفقا ، عن طريق التشكيل الفنى ، وأنه ليست هذه هى النهاية .

هناك تشاؤم إذن . هـذا صحيح ، لكن هنـاك نغمة تقابله وتضاده ، هناك تشاؤم وسوداويـة وحزن متعكس على العالم الداخلى والخارجى معا ، هـذا صحيح ، لكن ليس هناك سقوط نهائى ، ليست هذه رواية سقوط ، إنما هى رواية تجاوز ، وهذا مرتبط على نحو حميم بالتشكيل ، وقد يفسر هنا ، أو يعين على إلقاء ضوء على مسألة : لماذا اختار الكاتب التشكيل ، لأن هناك فى ترتيب وإيقاع البناء هذه الرسالة ، رسالة التجاوز عبر السقوط ، رسالة النداء عبر الانهيار ، رسالة السؤال الذى يحمل فى باطنه إمكانية للإجابة .

* * *

ليس فى هذا الاستبصار دفاع عن طبقة ما ، ولا تبشير ببقاء نفوذها وسطوتها ، وإنما فيه ، على الأكثـر ، إذا

اخذنا بمنطق فيه من اعتساف التأويل شيء كثير إشارة إلى أن الفن تاريخي ويتجاوز التاريخية في الوقت نفسه ، مرتبط بعلاقات التاريخ والطبقة ومع ذلك فإن مادته تفيض عن هذا الإطار ، تستوعبه وتخرج عنه . هنـاك دائما في داخل التأطير الطبقي والتاريخي والمرحلي والاجتماعي طاقة تتجاوزها جميعا (دون أن تنفيها) وفي هذه الطاقة سر الفن أريد أن اتناول اللغة ، في هذه الرواية لأن اللغة هنا لها دور مهم .

اللغة في هذه الرواية متميزة ، وبداءة ذي بدء هي لغة واحدة فعلى الرغم من أن هناك سبعة أصوات ، وإذا شئت ثمانية اصوات ، لأن « البيت » هو الهيكل والبناء والرباط والصوت الذي يجمع هذه الأصوات كلها ، ولكني اتصور مع ذلك انه ليس له صوت ، وإن كان له وجود متصل ، هو مشهد وليس صوتا على الرغم من تعدد الأصوات إذن . إلا انها صوت واحد ، هي لغة واحدة ، يتكلمها الجميع .

احس انـه حتى ولو كـان هناك ظهـور مـا يبـدو أنـه « حـوار » ، إلا أن الكلمات والمونـولـوجـات منفصلـة ومتداخلة في وقت وحد . ليس هناك حوار بالمعنى القريب المباشر . لا أستطيع أن أستخلص أنه هناك حديث رداً على حديث ، وإنما هو حديث متواز . وبالتالي ليس هو حوار بالمعنى التقليدي ، وإنما هو « موازاة » .

ليس هناك فرق بين صوت الأم وصوت سالي وصوت سمراء وصوت عـلى ، على الـرغم من اختلاف التـركيبة السيكلوجية والعقلية وما شئت من هذه التعريفات ، هنا تجاوز بمعنى آخر ، تجاوز للواقع ، فاللغة هي لغة الكاتب ، بمعنى أنها تقع في مستـوى وراء الواقـع ، أو وراء لغة الواقع ، لكن السؤال هو هل هي منفصلة عن الواقع ، أنا ازعم : « لا ليست منفصلة عن الواقع » .

هي أذن لغة شاعرية فيها إيماءات سيريالية ، وفيها ايحاءات من شعر حقبة الستينيات ، فيها تحطيم للعلاقات المألوفة بين الكلمات ، والتراكيب ، ويمكن أن نشـير الى عبارات من النوع التالي : الرائحة التي تهلل لها الاكف ، أو غيبوبة الصباح ، أو حبات الظـلام . ومن هذه الأمثلـة القليلة من فيض كثير يمكن أن نتلمس مذاق هذه اللغـة أو نسيجها ، في هذه اللغة تغريب أيضـا ؛ وهو تغـريب مألوف فيما فعله جيل الستينيات ، في قلب هذه الشاعرية التي يسري فيها إيماء سريالي قوي نجد اللغة التي تكاد تشبه لغة الأرشيف والسجلات والصحف ، تنزع القارىء من حمأة الشاعرية ، مرة أخرى ، وتعيده الى الارض ، تدعوه الا ينساق مع هذه الشاعرية المفرطة . وفي جملـة واحـدة مكثفة أريـد أن اشير الى مـا يمكن أن نسميـه التغريب أو الحياد أو لغة التغريب . ولغـة التغريب هي نتاج لظاهرة الاغتراب ، أو الاستلاب ، هي لغة تحـويل الكائنات الحية الإنسانية الى اشياء جامدة إلى سلع في سـوق التبادلات ، وهي اللغـة التي تنفي حـرارة القلب وحـركته ، لكي تكـرس جمود الشيء وصـلابتـه ، ولكن الاستلاب هنا في قلب الاستيطان ، صلابة في قلب النبض الحي .

أي أنه استخدم لغة « الحياد » والشيئية لكي تصنع مقابلا سافرا يلقي ضـوءا ساطعـا على حـرارة الإنسان واستعصائه على أن يكون مجرد شيء هذا الإيقاع إذن . هذا التراوح ، هو تقابل بين الشاعريه وبين الحياد ، أي وجود اللغة اللا عضوية في قلب السيولة العضوية . وهو تكنيك هام أراه مكونا لنسيج هذا العمل الفني وضروريا لقيام دلالته ، ومؤشرا واضحا على مضمونه .

هذا التكنيك إذن عنصر أساسى ، لأن اللغة ليست شاعرية من الأول إلى الآخر ، ليست سريالية من أولها إلى آخرها ، وليست تغريبية أو حيادية أو « لاعضوية » من اولها إلى آخرها ، وإنما هناك هذا المزج المقصود والفنى بين النغمتين أو بين السلمين من النغمات .

وليس ذلك لمجرد موسيقية ، بل لبيان دلالة أساسية .

لاحظت ، من ناحية أخرى ، أن الصوت عندما يبدأ ثم يعود مرة أخرى يكون فى العودة أعمق وأملأ ، وأكثر ارتفاعا ، وطبقته أعلى .

ولاحظت ان هناك نغمات مترددة ، صغيرة ، تبدأ ثم تتكرر، مثال ذلك انه بعد الفصل الذى تجىء فيه صورة أبى زيد الهلالى ، على الفور ، تجىء أغنية أبى زيد الهلالى ، وهكذا ، يأتى حديث عن مراكب الشمس ، ثم فى فصل لاحق ، تعمق هذه النغمة وتتكرر ، هذه كلها طبعا إيماءات موسيقية ، مما يعنى أن للعمل فعلا لغة موسيقية ، تتراسل مع الألوان ، أيضا : سالى تحب الأبيض ، وضاح يذكر الوان الجبل الألوان تلعب دورا وتتردد بشكل موسيقى ، اما صوت الكاتب فهو موسيقاه ، هو الذى يعطى لكل الأصوات عمقا ويتجاوزها ، وربما كان ذلك من أوجه التساؤل ، إذ أنه يعنى وجود خطر ، فى البناء أو النسيج .

أحس مع ذلك هناك نوعا من الشرخ أو الانشقاق بين الأصوات ، وأن الالتحام او الاندماج او السيولة الموسيقية ، التى كانت مقصودة ومطلوبة ومرادة ، لم تتحقق إلام يعود ذلك ؟

أظن أن هذا يعود للتركيب الشكلى الذى فرضه الكاتب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الكتاب ، فما هو هذا التركيب ؟

قلت فيما سبق أن كل صوت يتكرر بالضبط خمس مرات ، على طول الرواية كلها ، وضاح يتكلم فقط خمس مرات ، الأب خمس مرات ، كل صوت له لا أكثر ولا أقل من خمس مرات . راجعت هذا ثم راجعته فإذا بى أجد أنه خمس مرات ، دون حول ، بشكل حتمى .

الدورة الأولى تكتمل عند الفصل (٣) : ثلاثة فصول تجمع كل الأصوات فهذا إيقاع سريع .
المرة الثانية تكتمل عند الفصل العاشر . فهناك بطء فى الإيقاع ، طالت الفترة فى المرة الثانية .
المرة الثالثة تكتمل فى الفصل (١٢) أى فى فصلين فقط ، اى أننا اسرعنا جدا .

المرة الرابعة تكتمل فى الفصل (١٦) فهناك طول فى هذه الدورة .
ثم تنتهى الأصوات مرة أخرى وتكتمل الخمس دورات فى الفصل ال (٢٣) .

كيف تتردد هذه الأصوات إذن . فالواضح أنها مبنية ومرسومة ؟ يبدأ الكتاب بصوت وضاح ، هو الأول ، وتنتهى الرواية بصوت وضاح هو الأخير ، يبدأ بالدورة الأولى وينتهى بالدورة الأخيرة فترتيبه أيضا محكوم ، ترتيب وضاح فى المرة الأولى هو الأول ، فى الدورة الثانية يأتى ثانى صوت ، فى الدورة الثالثة يعود هو أول صوت ، فى الدورة الرابعة رابع صوت ، ثم سابع صوت ، فهو الأول والأخير .

صوت سالى فى الدورة الأولى هو ثانى صوت ، وفى الدورة الأخيرة ثانى صوت . فهى متعادلة .
صوت على ثالث صوت فى الدورة الأولى ، ورابع صوت فى الدورة الأخيرة فكأنه سقط درجة .

هذا السقوط درجة ، يتكرر ثلاث مرات ، لأن سمراء تأتى رابع صوت ، وتنتهى خامس صوت . فهناك سقطة . الأم تبدأ خامس صوت وتنتهى سادس صوت فتنتهى بسقطه .

أما صيام فيبدأ السادس وينتهى الأول ، صيام هو الوحيد الذى يوحى بشىء كأنه إشارة إلى المستقبل وإلى التفاؤل وكأنه ينتهى بالأمل ، يبدأ متأخرا جدا لكنه ينتهى فى المقدمة ، يشغل فى النهاية مكان الطليعة .

أخلص من هذه الحسبة أو التركيبة التى تتبعتها لأنها تفرض علينا تتبعها ، لأن الكاتب وضع لنا هذا المفتاح ، فلا أجد للأب ترتيبا ولا نسقا ، أجده متذبذبا يبدأ السابع وينتهى الثالث . ليس له نسق ، مما يؤيد عندى أن الأب هو انهيار البيت ، هو تخلخل النسق ، وهو سقوط النظام ، ان الأب يفقد وجوده الموسيقى ، أووجوده التشكيلى فى هذا النسق المحكم المحيط به ، لأنه يبدأ آخر صوت ، ثم يتأرجح فليس له نسق ، على عكس الآخرين ، فالآخرون لهم نسق واضح ، يتبدى لنا ، ويفرض نفسه علينا ، سواء كان ذلك النسق قد جاء عن قصد أو عن غير قصد .

هذا التشكيل الموسيقى إذن عنصر أساسى فى التشكيل وفى التدليل معا ، ولا أتصور أنه جاء صدفة بحتا ، بالمعنى الأعمق لمفهوم الصدفة فى الفن ، حتى لو قال الكاتب أنه لم يكن يقصد إليه ، وانه لم يكن يعرف بوجوده . القصدية هنا ليست مجرد إرادة سافرة بل قد تكون آلية لا واعية أو تقع تحت الطبقة الظاهرة من الوعى .

ليس هذا التركيب إذن تصنيفا إحصائيا بل إنه جوهرى .

عبده جبير عندما كتب الرواية فى أول مرة ، كما قال ، على النمط التقليدى المألوف فكأنما أحس أنه لم يكن قد كتب عملا فنيا ، ولكنه أعاد كتابتها ، وإذن فإن العمل الفنى قد اكتسب جسده ونسيجه فى الكتابة التى دخل فيها هذا التركيب الموسيقى أو هذا النسق التشكيلى وهو ما أسميه جوهر الفن فى الرواية ، لأن هذا هو جوهر الفن : ليس فقط تردد الأصوات خمس مرات إلى آخره . ليس ذلك مجرد تركيب هندسى أو نغمى ، وإنما له دلالته .

فلو قلنا إن ذلك التركيب هو مجرد تصنيف إحصائى فمعنى ذلك أنه دورة خارجية مقحمة ومفروضة من عل وإذن فعلينا أن نسقط العمل كله كمجرد لعبة شطرنج ، وليس هذا صحيحا .

إنما السعى فى هذا أن أدل القارىء على مفتاح يدرك به التركيبة الفنية والجسد البنائى لهذا الفن . ومن ثم بالضرورة وفى الآن نفسه ، يدرك دلالة العمل ورسالته ، لماذا يأتى وضاح أول واحد ؟ ولماذا يأتى آخر واحد ؟ ما هى دلالة ذلك ؟ لأن وضاح هو المحيط الذى يجمع بين الشتات وهو الحالم ، وهو المقاتل ، وهو المحور . هذه هى دلالة التركيبة التشكيلية فليس التشكيل فى العمل الفنى الجيد بمنفصل على أى نحو عن دلالته .

لماذا يتخذ صيام دوره فى هذا التشكيل الذى أسميه التركيبة أو الجوهر البنائى ؟ لأنه هو الذى يشير إلى المستقبل .

لماذا تحدث هذه السقطة للأخوة الثلاثة ؟

لأنهم يسقطون بالفعل ولأنهم ينهارون تحت الضغوط ، هنا تساوق وتراسل حميم بين السقطة التشكيلية والسقطة فى جوهر الشخصية ، وربما فى جوهر الظاهرة الاجتماعية .

اذن ليست المسألة مسألة التشكيلة او التركيبة فى جوهر الشخصية ، وربما فى جوهر الظاهرة الاجتماعية .

إذن ليست المسألة مسألة التشكيلة أو التركيبة فقط ، إنما هى كما يحدث فى الموسيقى وكما يحدث فى كل عمل فنى سليم ، أنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون ليس بالمعنى الساذج ، بل بالمعنى العميق . هنا نجد إذن ان التشكيلة البنائية مرتبطة ارتباطا أساسيا ، بدلالات الشخصية ودلالات الرواية ككل .

* * *

من الواضح فى النهاية ان العالم الفنى كالعالم الواقعى ، إذا أمكن الفصل بين الاثنين ، معقد تعقيدا كبيرا ، ولكن المهم انه فى رؤية نقدية ما ، إذا وجدت مفتاحا او مجموعة مفاتيح تضىء لك العمل ، وتعين على استبصار حقيقة ، فعليك أن تدعم هذه الرؤية بما فى العمل نفسه ، وبقوانين العمل الفنى نفسه ، وتأسيسا على التلقى الذى أخذته من رؤيا « التجاوز » عبر الانهيار أجد الكلمات المفتاحية . التى قد تختلف جدا تأسيسا على رؤية أخرى أجد أن الإجابة الحقيقية فى العمل تكمن فى السؤال الذى سألته الأم ولم يرد عليه الاب ، الأم تسأل : هل هم هناك الآن مرة أخرى .

الأب لا يرد لأنه الانهيار والضياع .

إنما الإجابة تكمن فى العمل الفنى نفسه : نعم إنهم هناك ..



أنا لا أحـــد .. فمـــن أنت ؟

ترجمة وتقديم : محمـــد هشــام

قصيدتُها هويتُها . فلا احداث العصر فيما بين ١٠ ديسمبر ١٨٣٠ و ١٥ مايو ١٨٨٦ ، ولا ملامح قريتها الصغيرة أمُهرستْ Amherst فى جنوب امريكا ، ولا حتى التفاصيل التى يقصها مَنْ جمعهم وإياها زمنٌ واحدٌ ــ تستطيع ان تشى بالكثير عن « إملى ديكنسون Emily Dickinson » . وليس هناك ما يدل عليها تماما غير قصيدتها : تلك الصريحة كالالم ، والبسيطة مثل ترنيمةٍ أو وصيّة ، والواضحة وضوح الميلاد والموت .

ومثل « إملى » ــ التى سعتْ لغَضُّ ابصار الآخرين عن غير الشعرى فى سيرتها لكى يمعنوا فى النظر إلى ما هو أهلٌ لذلك ــ ؛ تمضى القصيدةُ لتعرّى أشياء الحياة وحالاتها من العارض والمؤقت لكى لا يبقى منها سواها ، فيصير بمقدور الحواس أن تحيط بها من البدء حتى المنتهى .

ومثل « إملى » ــ التى وصلت عبر عزلتها إلى أوج المغامرة فى اكتشاف المدهش والاصيل فى الحياة والذات على حد سواء ــ ؛ تخدشُ القصيدةُ ذلك السكون الذى يُخفى ما تزخر به الحقائقُ البسيطةُ من الشكوكِ والأسئلة ، بنفس الجرأة التى تجرح بها تلك الطمأنينة التى تغشى مَنْ يقنع من الأشياء بما تبيحُه ، ومَنْ يجفل من البوح بهواجسه إزاء ما يبدو مألوفا للجميع .

ومثل « إملى » ــ التى تعانى وترى فى آنٍ معا ــ ؛ لا تلتمس القصيدةُ وهى تضيء أرجاء التعاسة اية شفقة على النفس ، حتى فى النزال مع الموت ، فالتعاسة ذاتها تنطوى على ما لا يجعلها مصيرا محتوما .

ومثل « إملى » ــ التى لم تستيقظْ من طفولتِها قطُّ ــ ؛ تنطلقُ القصيدةُ نداءً او استغاثةً لكلِّ الأحياء ، لكى لا يفارق عيونَهم وقعُ النظرة الاولى .

■ - 67 -

النجاحُ هو الأحلى فى نظر
مَنْ لَمْ ينجحوا قَطُّ .
لكى تدركَ رحيقا
لابُدَّ من حاجةٍ ماسَّة .

لا أحد فى هذا الحَشْد الأرجوانى
مِمنْ حملوا الرايةَ اليوم
يستطيعُ أن يعطى تعريفا
واضحا للنصر .

فبينما يهوى مَهْزوما ــ مُحْتضرا ــ
تدوى فى أذنه التى كُفَّتْ
أعباءُ الانتصار البعيدة
واضحةً ومُعَذِّبةً !

(١٨٥٩)

■

■ - 197 -

الصباحُ — مكانٌ للندى —
الجِنْطةُ — تُعَدُّ فى الظهيرة —
ضوءُ ما بعد العَشاءِ — للزهور —
والأُمراءُ — للشمسِ الغاربة !
(١٨٦٠)
■

■ - 241 -

أُحبُّ نظرةَ النَّزْعِ ،
لأنى أعلمُ أنها حقيقيةٌ —
فالبشر لا يخجلون من الرجْفةِ ،
ولا يتظاهرون ، بالوَجَعِ —
العيونُ تُغْشَى لمرةٍ — هذا هو الموتُ —
مُحالٌ أن نتصنَّع
قطراتِ العَرقِ على الجبين
تلك التى يَنْظمها الألمُ بيُسْرٍ .
(١٨٦١)
■

■ - 277 -

ماذا لو قلتُ إننى لن أنتظر !

ماذا لو دفعتُ البوابةَ الجسدية ــ

وتسللتُ هاربةً ــ إليك !

ماذا لو بَرَيْتُ هذا الفانى ــ تماما ــ

لأرى أين جرحنى ــ هذا يكفى ــ

ثم أتقدمُ حرةً !

لن يستطيعوا أن يمسكونى ــ بعدُ !

للزنازنِ أن تصيح ــ وللبنادقِ أن تناشد

لا معنى لهذا ــ الآن ــ عندى ــ

تماما مثلما كان ــ الضحكُ ــ منذ ساعةٍ خَلَتْ ــ

أو مثل وِشاحٍ ــ أو عرضٍ جوَّالٍ ــ

أو مثل مَنْ مات ــ بالأمسِ !

(١٨٦١)

■

■ - 288 -

أنا لا أحَدٌ ! فمن أنت ؟

هل انت ــ أيضا ــ لا أحد ؟

إذن أيوجد اثنانِ مِنّا ؟
لا تَبُحْ ! سيعلنون — كما تعرف !

ما أتعس — أن تكون شخصا ما !
وكم هو فاضحٌ — أن تردد مثل ضِفْدِع —
اسم شخصٍ — طوال يونيو —
لمستنقعٍ مُعْجَب !
(١٨٦١)
■

■ - 361 -
ما أستطيع أن أفعله — سأفعله —
حتى وإن كان صغيرا مثل نرجسة —
فما لا أستطيعه — ينبغى أن يَظَلَّ
مجهولاً للإمكان —
(١٨٦١)
■

■ - 1212 -

الكلمةُ تموتُ
حين تُقال ،
هكذا يقول البعضُ .
وأنا أقول إنها
تبدأُ الحياةَ
في هذا اليوم فحسب .
(١٨٧٢)

■

هوامش

* ترجمت القصائد طبقا للنص الوارد في مجموعة القصائد الكاملة لإملي ديكنسون ، والتي قام باعدادها وتحقيقها : توماس هـ . جونسون . انظر :

Thomas H. Johnson (ed.), **The Complete Poems of Emily Dickinson,** (London : Faber and Faber Ltd—, 1975) .

** لا توجد عناوين للقصائد ، والارقام الواردة من وضع توماس جونسون والذى قام بترتيب اغلب القصائد وفقا لما يفترض أنه التسلسل الزمنى لكتابتها .

*** التاريخ الوارد في نهاية كل قصيدة هو التاريخ المفترض لكتابتها ، ويلاحظ أن كل التواريخ تقريبية .

**** تم الإبقاء على الفواصل وعلامات الترقيم كما وردت في نصّ المخطوطة الأصلية التى خلفتها الشاعرة ، رغم عدم ملاءمة هذه العلامات أحيانا في سياق الجملة العربية .

(المترجم)

نادين جورديمر*

ترجمة / سمير عبد ربه

الـــويـــل لـــى



كانت سارا ذات جسد بدين . وتميل بشرتها إلى اللون البنى المشرق ، وتبدو كالبالون المضىء فى الهواء . وكانت تعمل فى خدمتنا قبل أن يصيبها الورم الكبير فى قدميها ، وكانت ترتدى ثياباً براقة وأنيقة ، كما أنها كانت تجيد الطهى رغم إسرافها فى الزبدة .

كانت تزوجت بطريقة شرعية فى الكنيسة ، وأنجبت ثلاثة من الأطفال : روبرت ، جانيت وفيلسيا ، وأصبحت تربيتهم شغلها الشاغل ، وسر متاعبها . وكانت حين تنحنى لتنظف شيئاً ما تتنهد كأصحاب الهموم ، وتقول دون التوقف عن التفكير فى أطفالها : أهـ .. الويل لى ؟

كانت تعانى كثيراً حين لا يرسل الجزار الكبدة ، أو يتساقط المطر أثناء الغسيل ، ولم تستطع أن تحلم بحياة أفضل ، وكنا فى البداية نضحك كثيراً لتعلقها الشديد بالكتاب المقدس . لكننا توقفنا عن الضحك فيما بعد ، وكانت دائماً تعلق على الحياة قائلة : أهـ .. الويل لى !

كانت كثيرة القلق على أطفالها الثلاثة ، وتحلم دائماً أن ينالوا قسطاً وافراً من التعليم ، ويحصل الولد على وظيفة مرموقة حين يكبر ، وتتزوج كلتا الفتاتين فى الكنيسة ويحافظن على عذريتهن .

* نادين جورديمر Nadine Gordimer الحاصلة على جائزة نوبل عام ١٩٩١ من مواليد ١٩٢٣ فى مدينة سبرنجز بجنوب افريقيا وتعيش الآن فى جوهانسبرج .
كتبت ١٠ روايات ، ٧ مجموعات قصصية وترجمت أعمالها إلى لغات عديدة .
كانت أعمالها قبل حصولها على الجائزة ممنوعة من قبل حكومة جنوب افريقيا بسبب وجهات نظرها السياسية الجريئة ومقاومتها لسياسة التمييز العنصرى .

لم تكن تشكو من معرفتها بصعوبة وجود مكان لأطفالها ، بالرغم من لباقتها ، وبرغم ما تعلمته فى الكنيسة ، ولم تكن تلمك الشجاعة الكافية ، أو الحرية الكافية ، أو حتى التعليم المناسب للمطالبة بحقها وحق اولادها فى المكان ، لكنها كانت تستطيع أن تفكر فقط فى مكان لهم ، يبقون فيه ، حتى لو كان مشاركة مع الرجل الأبيض الغريب .. كانت تعلم تماماً أن ذلك شىء صعب ، فلم تشأ ، كأمرأة محافظة ، أن تسأل عن السبب ، وإنما كانت تقول : لقد جئت إلى هذا العالم بطريقته !!

كانت تتمنى الكثير لأطفالها . وكان يبدو أن امنياتها بسيطة وعادية ، لكنها أبداً لم تكن كذلك . استأجرت حجرة للأطفال فى بيت أحد الاقرباء ليس ببعيد عن موقعنا . وكانت تدفع لطعامهم ، وتداوم على زيارتهم كل يوم أحد ، وكان على ابن العم أن يتدبر أمر ذهابهم للمدرسة بانتظام ، ويمنعهم من التجوال فى الموقع بعد الظلام . كانت سارا تؤمن بالتعليم مثلما تخاف الظلام . لكن روبرت كان يخدم فى ملعب الجولف فى كثير من أيام دراسته ، مما جعلها تزار بخجل وتقول : لماذا .. لماذا .. لماذا !! ؟

فيفتح روبرت يده ويعرض بنسات ستة يقبض عليها وسط دفء كفه ، وكانت « فيلسيا » تجرى صارخة من الظلام ، والشوارع المليئة بالدخان ، والليل كما يفعل بقية الأطفال . لكن سارا رأت ذلك شيئا غير طبيعى فبعثت بهم إلى مدرسة داخلية فى « ناتال » بعد أن حسبت قائمة الطلبات التى سيحتاجونها ، وتناقشت مع زوجها عند البوابة الخلفية . وتذكرت الجنيهات التسعة التى تملكها فى مكتب البريد ، وعرفت أن باستطاعتها توفير أجرة القطار مرة فى العام .

كان الأولاد يقضون الكريسماس وبقية الإجازات فى المدرسة التى تبعد ثلاثمائة ميل عن البيت ، وقد تعلموا ، وجعلتنى « سارا » أرى رسائلهم الطفولية الغامضة والخالية إلا من طلباتهم .

كنت من وقت لآخر اقدم لها بعض الحلوى لإرسالها لهم . وذات يوم تلقيت رسالة من جانيت بعد أن أرسلت إليها هدية . كانت الرسالة مهذبة ومليئة بعبارات الشكر ، وإيماءات السرور الذى تسببت فيه الهدية . رغبت سارا فى قراءة الرسالة حتى تتأكد إذا ما كانت رسالة مهذبة ، وتبعث على الاحترام أم لا ، وبعد قراءتها بدت فوق وجهها نظرة ارتياح شديد ، ثم طوت الرسالة ، وقالت : اعرف أنهم هناك يعتنون بهم .

كانت تؤجر لأبنائها حجرة بجوار موقعنا فى إجازتهم السنوية ، وكنت أشعر بالخجل من ذلك ، حتى طلبت منها أن تحضرهم معها فى الفناء ، إذا أرادت . وذات يوم ذهبت إلى المحطة لاستقبال أبنائها بعد أن ارتدت فستانها الأسود ، والشال المزركش ، وتعلقت ببعض الكرامة والعزة القديمة . ولم تكن فظة مثل النساء السوداوات الأخريات اللاتى يتعلقن بالأفكار والأزياء الأوربية المعاصرة . ذهبت مبكراً لأن قدميها تؤلمانها . ولم يكن بمقدورها أن تمشى بسرعة . وظلت طوال اليوم بالخارج ، فانتابنى الغضب . لكننى حين رأيت ابناءها الثلاثة معها شعرت بفرحتها ، ولم اقل شيئاً .

كانوا طيبين . ولم ار أبداً مثلهم . كانوا يتحدثون بصوت خفيض . ولا يعرفون التطفل ، ولم تكن تحركاتهم تسبب ضيقاً لأحد . كانت الفتاتان تجلسان بهدوء فى الشمس تحت حائط حجرة « سارا » بعد أن تنتهيا من غسيلهما وتصنعا القبعات من الصوف الأحمر ، وكانتا

تضحكان سراً ، ولا تطلبان شيئاً على الملأ ، وكانت ابتسامتهما جميلة ، لكنها وقورة ومميتة ، لا توحى بالسرور . أما الولد فلم يكن يبتسم أبداً ، وكان يجلس عند السور يلتقط قطعاً صغيرة من العصى والحجارة ، وعندما قدمت له مسدس الماء الذى نسيه طفل ما فى أحد الزيارات ، تناوله ، كأنه عقاب ووضعه فى حقيبته .

ابتسمت سارا ، وقالت بفخر : أوه .. مام .. إنه لشىء كبير بالنسبة له أن يحصل على هذه البندقية . إنه يشعر الآن أنه ولد كبير .

لم يكن مسموحاً لهم بالتجول خارج الفناء ، أو إرسالهم فى أحد المهام إلا بصحبة أمهم ، أو على مسئوليتها ، فاعتادوا النظر إلى الخارج عبر البوابة ، وكان أن اختفى روبرت ذات مرة . ثم عاد أثناء تناول وجبة الغداء ، بأقدام ملطخة بالتراب ، وملابس تغطيها الأعشاب .

كانت « سارا » تشكو طوال الصباح وتقول : أعرف المكان الذى ذهب إليه . إنه فى ملعب الجولف .

بكت لكن ما أعقب بكاءها لم يكن غضباً عنيفاً ، وكانت تعرف أنه لولا ذلك الألم فى قدميها لأسرعت وراءه .

استقلوا القطار وعادوا للدراسة عاماً آخر ، وكان من المستحيل أن نعرف ما يشعرون به ، لكن جانيت البنت الوسطى كانت تبكى قليلاً ، فابتسمت سارا وقالت : إنها ذكية وماهرة ، وسوف تصبح معلمة ، إنها الآن فى المستوى الخاص ، ويبدو جسدها كجسد امرأة شابة .

كانت سارا متيقنة من وجود مكان لجانيت ، ولم تستطع أبدا أن تخفى ابتسامتها كلما تذكرت هذا اليقين ، أما فيلسيا ، التى كانت فى نفس الفصل . فقد كان التفكير فى مستقبلها أمراً غامضاً .

لم يعودوا مرة أخرى إلى فنائنا ، وأصبحت قدم سارا أكثر سوءاً ، مما اضطرها إلى التخلى عن الوظيفة ، والاكتفاء بالقليل من الغسيل فى منزلها ، ولم يكن ذلك كافيا للطعام والإيجار ، فعاد الأبناء للبيت ، وعاشوا مع أمهم ، والتحقوا بمدرسة قريبة ، فكانت ترسلهم لرؤيتى ولم يحدث أبداً أن طلبوا شيئاً . وإنما كانوا يقفون فى الفناء الخلفى بصبر حتى أراهم ، فأتوجه إليهم ، وعندئذ كانوا يجيبون على أسئلتى برقة شديدة ، وعيون كبيرة تتطلع إلى أى مكان ، لكنها نحوى .

كان يأتى أحدهم فى كل مرة بمفرده ، وكانت جانيت أكثرهم مجيئاً . وعرفت أن الأم مازالت تعانى من الآلام فى قدمها ، وأنها لم تعد قادرة على الغسيل ، وأنهم مازالوا فى المدرسة لم يتركوها ، لكن شعوراً غريباً كان دائماً يتنابنى أنهم يعانون ارتباطاً ما ، ليس بسببى ، وإنما من أجلى .

لم أستطع أن أتخيل ما صارت إليه حياتهم ، لكننى كنت أشعر أنهم يعانون من الفقر ، وكنت عادة أقدم برتقالة لكل منهم ، وبعض الملابس القديمة ، ثم مضى وقت طويل ، ولم يأت أحدهم لزيارتى ، فأصابنى القلق ، ورحت أسأل بعض الفتيات السود الأخريات : كيف حال سارا ؟ وهل شاهدتها إحداكن ؟ .. قالت إحداهن : سمعت أنها مريضة ، وأن قدميها تؤلمانها .

قالت ابنتى ذات يوم ، وهى تنظف طاولة المطبخ : أن زوج سارا لا يعمل .

قلت : ماذا ؟ .. لا يعمل ! ؟ وكيف إذن يدبرون حياتهم ؟

قالت كارولين وهى تهز كتفيها : إن سارا لا تستطيع ان تعمل .

قلت : أعرف ، لكنهم يجب أن ياكلوا .

اشارت كارولين إلى أن الولد الصغير يعمل فى معمل الالبان الخلفى وكانت تعنى أنه يقوم بعمليات الترتيب وتنظيف الارضية ، فطلبت منها أن تذهب لرؤية ساراً ، لتعرف ما إذا كنت أستطيع عمل شىء ما للمساعدة .

عادت كارولين وقالت : لقد حصل زوج سارا على وظيفة أخرى ، تناسبه كرجل عجوز ، بدلا من تلك التى كان يعمل بها .

سالت : وبماذا يمكننى مساعدة سارا ؟ هل أخبرتيها عن رغبتى فى مساعدتها ؟

نظرت كارولين نحوى ، وقالت بنفاد صبر ، كأننى لم أفهم : لقد حصل زوجها على وظيفة أخرى .

ذات صباح من أحد أيام الثلاثاء توقفت كارولين عن كىّ ملابسها وجاءت تقول لى : إن ابنة سارا فى الفناء .

ثم عادت بسرعة تواصل الكىّ .

كانت جانيت واقفة تحت شجرة الفلفل ، تحرك قدمها العارى ببطء فوق الاحجار ، وعرفت من الطريقة التى تقف بها ، أنها جاءت منذ وقت طويل ، وظلت صامتة حتى لاحظتها كارولين .

تحركت بصعوبة وهى تراقب خطواتها ، وقالت : صباح الخير مام .

لم تعد فتاة صغيرة ،وقد تمدّدت بطنها المستديرة الطفولية حتى منحنى فخذها وكانت سترتها القصيرة ترتفع مع ارتعاشة ثديها الذى كبر ، وكانت ملابسها قذرة ورثة ، وترتدى قرطاً من النحاس الأصفر فى أذنيها الصغيرتين . وكان القرط مزخرفاً بقطع صغيرة جداً من الزجاج المتلألىء ذى اللون القرنفلى .

ظلت واقفة تنظر إلى وجهى ، ورأسها لا يتحرك ، فقلت وأنا أعلم أننى لا أتحدث الآن إلى طفلة : سمعت أنك تعانين مشكلة ما يا جانيت .

قالت بصوت مايزال طفولياً : نعم مام .

وهل ترك والدك وظيفته ؟

قالت وهى تهز رأسها ببطء مثل سارا :
نعم مام .. توجد بعض المتاعب .

سألتها :
وماذا عن عمل روبرت ؟

أجابت بتعجب :
فى معمل الألبان ؟

ثم نظرت إلى قدميها .

تذكرت خوف « سارا » وقلت : ألم تحصل فيليسيا على وظيفة فى أى مكان ؟

قالت البنت بضعف وصوت خافت :
لقد رحلت مام .

قالت وقد هزتنى مرارتها :
لقد . ماذا ؟

قالت بصوت أكثر خفوتاً حتى سمعتها بصعوبة :
لقد رحلت إلى بلويمفونتين مام .. لقد تزوجت مام .

ابتسمت وقلت :
ذلك شىء جميل .. شىء جميل جداً .. أليس كذلك ؟ ولابد أن سارا سعيدة جداً .

صمتت جانيت ، ولم تقل شيئاً .

إذن فانت الآن وحدك فى البيت يا جانيت ؟ أما زلت تذهبين للمدرسة ؟ وهل مازلت ترغبين فى أن تصبحى معلمة ؟

كنت متأكدة أنها ستبتسم .

قالت بخجل :

إننى فى البيت مام .

قلت :

فى البيت ؟

أجابت بصوت مخنوق :

نعم .. إننى فى البيت مع أمى .

قلت بصوت عال :

هل تعنين أنك فى البيت كل الوقت يا جانيت ؟

إننى فى البيت مع أمى لأنها الآن لا تستطيع المشى أبداً .

وهل لا تذهبين إلى المدرسة أبداً وتقومين برعاية أمك ؟

ـــ نعم ... مام .

كانت تنظر إلى قدميها نظرات ثاقبة ، وعيناها مفتوحتان عن آخرهما ، ثم رفعت رأسها ، وصوبت نظراتها نحوى دون أدنى اهتمام أو خداع ، وكأنها كانت تنظر إلى وجه الشمس وهى عمياء .

قلت بنفس الصوت العالى :

ـــ انتظرى دقيقة يا جانيت فعندى أشياء لك .

ثم هرعت إلى الداخل ، واندفعت نحو الدولاب ، وأخرجت فستاناً وجونلة من القطن الجيد ، وطويتهما فى ربطة واحدة ، وعند منتصف المسافة إلى الصالة عدت إلى حجرة النوم ، وتناولت خمسة شلنات من كيس نقودى .

كانت جانيت ماتزال واقفة فى الفناء بنفس الطريقة ويبدو أنها لم تكن تعرف المكان الذى تقف فيه .

قدمت لها الربطة وقلت :

ـــ اعتقد أنها تناسبك .

ثم قدمت النقود وأضفت :

ـــ إنها لوالدتك .

قالت بحزن وقد كادت تفقد صوتها تماماً :

ـــ شكراً مام .

ربطت النقود فى أحد أطرف الملابس ، ثم طوتها مرة أخرى .

كنت فى الفناء لا أدرى تماماً ماذا أفعل . وكانت كارولين ترقبنى من خلال نافذة الشرفة ، ثم ناديت فجأة :

ـــ كارولين .. قدمى الشاى لجانيت .

لم تكن كارولين تتناول إفطارها قبل الحادية عشرة ، وبعد دقائق قليلة ، توجهت للمطبخ ، فكانت جانيت تجلس إلى الطاولة ، وأمامها فنجان كبير من الشاى ، وثلاثة شرائح من الخبز ، وبعض المربى .

قلت :

ـــ هل الإفطار جيد يا جانيت ؟

أزاحت وجهها عن الفنجان ، وابتسمت ابتسامة حزينة وباهتة جدا ، وكان من اليسير قراءة الخجل فى عينيها .

سمعت كارولين تتحدث معها ، ثم جاءت وقالت :

ـــ سوف ترحل الآن .

وقفت جانيت فى الفناء مرة أخرى ، والربطة فى يدها . وشعرت بالمرارة من أجلها وأنا ابتسم وأقول :

ـ وداعاً جانيت وأخبرى سارا تمنياتى لها بالشفاء ، ويجب أن تعودى لتخبرينى عما صارت إليه .. إيه ؟

لم تقل شيئاً ، وكانت تتصارع وتجاهد حتى لا تفقد السيطرة على نفسها ، لكن جسدها بكمله اهتز من شدة البكاء ، فبدت عيناها أكثر اتساعاً ولمعاناً .

قلت :

ـ ماذا حدث يا جانيت .. ماذا حدث ؟

كانت تبكى فقط ولا تتحدث . حاولت أن تجفف الدموع من فوق ساعدها وهى تنظر حواليها بضيق ، بحثاً عن مكان تمسح فيه دموعها ، ولست أدرى كيف استطاعت أن تستخدم الربطة لهذا الغرض .

قلت :

ـ ماذا حدث يا ابنتى ؟ توقفى عن البكاء وأخبرينى بما حدث .

حاولت أن تتكلم لكن دموعها المرتعشة حالت دون ذلك ، ثم قالت أخيراً :

ـ إن أمى مريضة جداً .

وراحت تعاود البكاء والارتجاف ، وقد تجعد وجهها ، ثم حكّت أنفها بذراعها المبلل فى يأس شديد .

قلت :

ـ ماذا كان بوسعى أن أفعل من أجلها ؟ وماذا يجب أن أفعل ؟ ثم نظرت إلى جانيت وأضفت : ها هو منديلى . اعطيه لها .

عبد الله السمطى

كلمـــــــــات

عنـدمـا كـانـت الطفـولـةُ منـى
كـان لى عمـرٌ شـاسـعٌ وصـلاةُ
كانتِ الارضُ إبرةً تنسجُ العشقَ بقلبى فتستفيقُ الحياةُ
كنـت لا اعـرفُ الجنـونَ ولكـنْ
كـان للبـرقِ فى دمـائِـى انفـلاتُ
أُمِّـىَ الـوردُ والـعبـيرُ ابـى ، هـلْ
تعـرف الـذاتُ مـا تكـونُ الصفـاتُ
ولُـدَ الـعشـقُ داخـلى فـالحكـايَـا
أُمَّـةٌ منـى والـعيـونُ الـرواة
آه يا أعذب المواقيتِ لو تُدْرِكُنِى والحروفُ بى تقتاتُ
إننـى الآنَ خمـرةٌ واشتـعـالُ
وَرَقِـى الجمـرُ والشمـوسُ الـدواةُ
كَبِرتْ حولىَ السماواتُ والأرضُ والقتْ أطيارَها الشجراتُ
فلماذا فى موطنى يصغرُ الحرفُ ولا تحبو فى يدِى الغيماتُ ؟

أحمد عمر شاهين

ليلة واحدة تكفى



ستظهر النتيجة بعد يومين ، هكذا أعلنوا فى الصحف ، وهكذا ازداد قلقى ، أعرف ما سيفعله والدى إذا رسبت ، وأعرف انى لا استطيع مواجهة أحد من أقاربى او أصدقائى آنذاك ، وأنا أرى الجميع حولى يخططون لمستقبل ، وينتظرون النتيجة بصبر وتوتر أكثر منى ، وبما أننى لست على ثقة من نجاحى ، فقد وصلت إلى قرار أنى لابد أن أترك البلدة . أن ابتعد ، أخلو إلى نفسى ، أتلقى الخبر وحيدا ، دون أن أرى وجها أعرفه ، إذا نجحت عدت إلى البلدة وواجهت الجميع ، وإذا لا قدر الله ... فهو فراق بينى وبين البلدة إلى الأبد .

* * *

فى محطة السكة الحديد ، قطعت تذكرة إلى القاهرة ، بقى معى ثلاثة جنيهات وبضعة قروش ، الجنيهات الخمسة التى حصلت عليها جاءتنى من عمتى ، حين بشّرتها بوصول ابنها عائدا من القاهرة ، كانت تنتظره على أحرّ من الجمر كما يقولون ، وحين ذهبنا ، العائلة جميعا تقريبا ، إلى المحطة لاستقباله وقفت بعيدا . وحين لمحته من نافذة القطار ، جريت إلى بيت عمتى ، جريت كما لم اجر فى حياتى لأصل قبلهم هم الذين يركبون سيارة أجرة ، لم ألتفت لأحد ، وإن كانت انظار كل من شاهدنى تلتفت نحوى ، وصلت قبلهم بدقائق ، مقطوع النفس وجسمى ينتفض ولم استطع التلفظ إلا بكلمة واحدة « جاء » ، ودسّت فى يدى الجنيهات الخمسة التى شجعتنى على اتخاذ القرار بالسفر .

* * *

رغم بلوغى الثامنة عشرة هذا العام ، فأنا لم أغادر بلدتى إلا مرة واحدة ، انتابتنى الرغبة ، مرات عديدة ، أن أسافر لكنى لم افعل . حين سافر بعض أصدقائى لقضاء الصيف فى الإسكندرية ، عرضوا علىّ السفر معهم ، لكنى اعتذرت ، لم يكن هناك سبب مقنع لاعتذارى فى نظرهم ، وإن كان السبب الحقيقى يكمن فى عدم قدرتى على دفع المبلغ الذى اقترحوه لمشاركتهم

رحلتهم لم يكن لى مصروف خاص . كنت إذا احتجت مبلغا من المال طلبته من أمى أو جدتى ، ونادرا ما طلبت من أبى ، أخاف أن أطلب منه ، أخاف أن يرفض طلبى ، ولا أريد أن أحرجه أو أحرج نفسى ، فأنا أعرفه .

المرة الوحيدة التى غادرت فيها البلدة كانت مع بعض زملائى فى الفصل ، حين أركبونا عربة لورى لتنقلنا إلى مركز المديرية ، لفحصنا فى أحد المستشفيات ، لم تقع عينى على شىء يذكر ، كان المطر يسقط ، ولم أر إلا الوحل فى الشوارع ، والمطر فى المستشفى ذهبنا فى الصباح ، وعدنا بعد الظهر ، ولا أذكر إلا البرد الذى لسعنا ونحن جلوس على دكك خشبية بملابسنا الداخلية استعدادا لفحصنا .

* * *

لا أنكر أن الفرحة كانت تغمرنى والقطار يقطع الطريق إلى القاهرة ، أنظر من النافذة بدهشة مصطنعة وبمتعة لا تخفى على من ينظر نحوى .

لم أحمل أى متاع ، فالدنيا صيف ، وكنت أرتدى بنطلونا أسود وقميصا بمربعات سوداء وبيضاء ، وحذاء اشتريته حديثا . فى جيب البنطلون الخلفى بطاقتى الشخصية والجنيهات الثلاث ومشطا لا يفارقنى وفى أحد الجيوب الجانبية الفكة التى لا تتعدى أربع أو خمس « برايز » من الفضة لم أكن أحمل ساعة ، فالساعة التى اشترتها لى جدتى تركتها فى البيت ، لم ألبسها لأنى أحس أنها تضغط على جسمى كله ، وليس على رسغى فقط ، وكنت عزوفا عن لبسها .

* * *

أصابتنى دهشة حقيقية من الزحام الشديد الذى قابلنى فى المحطة نزلت من القطار على مهل ، فليس ورائى ما أسعى إليه سوى البعد عن البلدة وقد ابتعدت همست لنفسى لا داعى للعجلة ، فلا عمل ينتظرنى ولا أحد يسأل عنى . كان ذلك يمتعنى .

مررت بدورة مياه ، ملت إليها ، وأفرغت مثانتى جلست على مقهى داخل المحطة ، طلبت كوبا من الشاى ، واشتريت كعكة بسمسم أكلتها مع الشاى بمتعة شديدة ، وأنا أتطلع إلى المسافرين والقادمين ، وإلى تعبيرات الوجوه ولهفتها على المغادرة أو الوصول .

فى زاوية صغيرة من المقهى ، كان البعض يؤدون صلاة الظهر جماعة كلما سمعت الأذان أو رأيت أحدا . يصلى ينتابنى تأنيب ضمير لتركى عن الصلاة . وأتساءل : متى أستأنف صلاتى ، وأنهى هذا الانقطاع الذى دام أكثر من سنتين ، دون أن يعرف والدى . إنه يظن أنى أؤدى الصلوات فى موعدها ، وحمدا لله أنه توقف عن إصراره على اصطحابى معه إلى المسجد ، كما اعتاد أن يفعل لسنوات واقتصر فى ذلك على يوم الجمعة ، وكنت أحرص على أن أكون طاهرا ذلك اليوم ، ساعدنى على ذلك أن موعد استحمامنا الأسبوعى حددته أمى صباح كل جمعة . وكان ذلك الوقت هو الأنسب لى ، فيأتى موعد الصلاة ، وأنا نظيف الجسم ، طاهر البدن ، أصلى دون تأنيب للضمير ، وقد حدث ذات جمعة أنى لم أستحم لتوافد ضيوف علينا ، واضطررت أن أتوضأ وأنا « نجس » وأذهب مع والدى ، وأصلى الجمعة ، وأنا غير راضٍ عن نفسى .

كانت أمى تسخن الماء حتى يقترب من الغليان ، فى وعاء كبير ، فوق وابور الجاز ، وبجانبه وعاء أصفر لتبريد المياه ، يتحمّم أخى الأصغر وأختى ثم تدعونى لدخول الحمام ، وتخرج ، كانت تصر على تحميمى بنفسها إلى أنْ طلبت منها التوقف عن ذلك ، رفضت وفى آخر مرة لم

اخلع ملابسى الداخلية أمامها ، وأصررت على مغادرتها الحمام ، ففهمت ولم تعد تدخل الحمام معى أبدا . أغسل جسمى بالليفة والصابون ، أدعكه بشدة . وبخار الماء يملأ المكان وقبل أن أدلق الماء الدافىء فوق جسدى ليزيل الأوساخ والصابون ويشعرنى بالراحة ، تأتى أمتع اللحظات بالنسبة لى ، فآنذاك يكاد شيىء ينفجر بالرغبة ، وبالصابون وتخيلاتى الخلصة أفرغ ثورتى ، راميا بعرض الحائط الحرقان الذى سيسببه لى الصابون حين التبول ، وما يعزينى أنه لايستمر لأكثر من لحظات .

تذكّر ذلك ، جعل عضوى ينتصب ، أمس كان الجمعة ، وأنا ما زلت طاهرا ، من الممكن أن « أتوضأ » وأصلى الظهر الآن ، لكن ذلك يتطلب خلع الحذاء والجورب ، ثم أننى سأتوضأ ؟ فى دورة المياه .

قر فى ذهنى ذلك ، نهضت متوجها إلى دورة المياه لأتوضأ لكنى لم أتوضأ ، وانتهى الأمر حين هممت بالتبول أن تطفى علىّ الرغبة ، فأفرغت ، ولم أعد مهيأ للصلاة حتى أستحم ذلك ما يحدث معى مرتين أو ثلاثا فى الأسبوع ، وأخجل أن أطلب من أمى أن أستحم أحيانا أذهب إلى الجامع لأستحم بماء بارد فى حمام وحيد ، فى دورة المياه ، محاذرا أن يرانى أحد أعرفه وقد كنت أتسلل إليه أحيانا لأفرغ رغبتى ، فقد كان بالإضافة إلى حمام بيتنا المكان الوحيد الذى يمكننى أن أخلع ملابسى فيه ، وأنا مطمئن .

* * *

خرجت من دورة المياه ، ومضيت دون أن ألقى نظرة على المقهى ، قطعت الميدان ، وسرت فى أحد الشوارع متسكعا ، أتفرج على واجهات المحلات .

مرت على ذهنى فكرة المبيت والأكل والشراب ، أبعدت كل ذلك عن بالى وقلت : « وقتها يحلها الحلال » على رأى والدتى .

ألهتنى المحلات بما تحويه من أشياء كثيرة والزحام الذى لم أشاهد مثله فى حياتى والفتيات الجميلات السائرات على الأرصفة ،همست : أنت فى القاهرة حين أعود إلى بلدتى ، إذا نجحت ، سأقص على زملائى مغامراتى فى القاهرة سأخترع لهم مغامرات لم يسمعوا بمثلها ، كم استمعت إلى مغامراتهم ، وأشك أنهم يكذبون ، يحمّر وجهى عند الحديث عن النساء ، لم أكذب ، ولم أخترع المغامرات بشأنهن ، لكنى سأفعل ، أنا حتى الآن ، ورغم مرور أربع سنوات على رجولتى لم أعرف امرأة . أخجل من النساء ، لا أعرف كيف أكلمهن ارتبك فى حضور أى امرأة ، حتى لو كانت عجوزا فى عمر جدتى ، يثرننى ، وأحلم بهن ، وأتطلع سرا إلى وجوههن وصدورهن وسيقانهن ، لكننى لا أتقدم خطوة واحدة أبعد من النظر .

مطعم للفول والفلافل ، وزحام شديد ، أقف فى الطابور ، أطلب من البائع خمسة سندويشات وعلبة مخلل ، أعاد لى خمسة وعشرين قرشا من الجنيه ، قلت طار الجنيه .. بهذا المعدل غدا فى مثل هذا الوقت تكون نقودى قد نفدت ، أبعدت الخاطر عن ذهنى ، وقلت : وقتها يحلها الحلّال .

أخذت السندويتشات ملفوفة فى كيس ورقى ، مع علبة المخلل ، وتلفت حولى ، لا أتخيل نفسى واقفا وسط هذا الزحام ، أتناول الطعام ، أخجل أن آكل أمام كل هؤلاء ، أريد مكانا أستريح فيه ، وأتناول طعامى بهدوء .

ما إن لمحت مقهى حتى ملت إليه ، يضايقنى ازدحام المقاهى هنا ، انتقيت زاوية بعيدة ، وجلست إلى طاولة

متهالكة ، ربما ركنوها فى الداخل لعدم صلاحيتها لشىء وضعت السندويتشات عليها ورأيت يد الجرسون تمتد لتضع أمامى كوب ماء ، فطلبت منه كوبا من الشاى .

أكلت السندويتشات بسرعة ، لا أدرى لماذا ؟ متلفتا حولى لأرى ما إذا أحد يراقبنى ، لا أحد يهتم بأحد ، اللاعبون يهتمون بلعبهم وهم المتواجدون داخل المقهى ، وباقى الزبائن يجلسون على الكراسى على رصيف الشارع يتابعون المارة فى سيرهم ويتحدثون .

شربت كوب الماء وكوب الشاى ، ومددت ساقى أمامى ، مشيت كثيرا ، لكنى ما زلت رغم تعبى أرغب فى السير فالشوارع كثيرة والمحلات أكثر .

لا أسير فى اتجاه معين ، أتبع خطواتى أنّى تقودنى ، أتوقف أمام دور السينما ، كلها أسعارها غالية ، لا يمكننى أن أدخلها حتى ولا فى الصالة ، لابد أن احافظ على المبلغ الذى أحمله ليكفينى أطول فترة ممكنة ، قد تظهر النتيجة غدا ، من الممكن ان اشرب زجاجة كولا ، واشترى قليلا من اللب . فكرت فى الصعود إلى إحدى الحافلات ، لتنقلنى إلى حيث تشاء ، لكنى ترددت ، الأفضل أن أبقى وسط هذا الزحام ، وفى آخر الليل قد ألجأ الى أحد المساجد ، أو أحد المقاهى التى لا تقفل أبوابها إلا فى الساعات الأولى من الصباح .

***

أعتقد أنى أدور فى الشوارع نفسها ، لأنى مررت من هنا قبل ذلك ربما كان هبوط الليل وإضاءة الأنوار قد جعل الأمور تختلط فى ذهنى ، وقفت أمام سينما مترو ، تعرض فيلما مناظرة رهيبة ، أخذت أتفرج على الصور المعروضة على الأبواب ، هناك الكثيرون يتسكعون مثلى ، ربما ينتظرون خروج من بالداخل ، ليدخلوا بدورهم ، وقفت بينهم أتطلع إلى المارة تارة ، وإلى صور الفيلم « تارة أخرى » ، فتيات صغيرات ونساء عواجيز ، رجال وشيوخ ، أولاد وشباب ، الأسعار فوق طاقتى ، حين يدخلون أنصرف .

فتاتان تضحكان وهما تتفرجان على صور الفيلم رمقتنى إحداهما بنظرة خيّل لى أنها غير عادية ، لا تنظر الفتيات إلى الرجال هذه النظرة إلا لسبب ، همست فى أذن زميلتها ، وتطلعتا نحوى ، شعرت بالخجل ، أدرت وجهى عنهما ، هناك شابان يحومان حولهما ، ابتعدتا ، ثم اقتربتا منى ، التفت ، التقت عيناى بعينى الفتاة ، ابتسمت ، تبادلنا الابتسام ، ادركت أنها تهمّ بمحادثتى ، علانى الاضطراب ، صدرت تعليقات من شبان يقفون قريبا ، التفتتا ناحيتهم ، تأملتهما ، صغيرتان ربما فى سنى ، ترتديان سراويل واسعة براقة ، وأثداؤهما نافرة من وراء البلوزات الضيقة ، اقتربت تلك التى ابتسمت لى ، وقالت :

ـــ هل حجزت لحفلة تسعة ،

قلت : أتكلميننى ؟ ، أعادت : هل حجزت لحفلة تسعة ؟ قلت بحزم : لا ، قالت : هل تنتظر أحدا ؟ قلت بحزم أيضا : لا ، قالت : ألا تريد أن تشاهد الفيلم ترددت ، لكنها قالت : نحن فتاتان .. وليس معنا أحد ، أتحب أن تدخل معنا ؟

تلعثمت ، خطر بذهنى أنهما تدعوان نفسيهما على حسابى لا أدرى بماذا تمتمت ، لكنها قالت : الأفضل ان يكون معنا رجل ... هل نحجز لك معنا .؟

لم أتكلم ، لكن يبدو أنها أدركت من ملامحى أن لا مانع لدىّ ، اندفعت لتقف فى الطابور ، وبقيت الأخرى تقف بجانبى ، لم أعرف ماذا أقول لها ، عرقت يداى ،

وتنهدت بحيرة ، لم انطق بكلمة حتى عادت الأولى تحمل التذاكر الثلاث بيدها .

بدأت افكر أن قبولى دعوتهما سيلقى علىّ تبعات ثقيلة تتعلق بالنقود ، فلابد أن أعزمهما لتشربا ، ولو زجاجة كولا ، كم سيبقى معى ؟ أزحت الخاطر عن ذهنى .

لكن حين بدأ الدخول ، غزتنى الوساوس ، وقفنا فى الصالة الداخلية الأرض يغطيها الموكيت ، ومرايا بطول الجدران وبوفيه على الجانب الأيمن ، هل ادعوهما لتناول شىء ؟ ما اقلقنى تساؤل يدور فى ذهنى : لماذا وقع اختيارهما علىّ ؟ إن الشبان يملئون المكان ، فلماذا انا ؟ نظرت إلى نفسى فى المرآة ، هل انا وسيم أعجب الفتيات ابتسمت ، ولم التفت لما كانت تقوله الفتاة ، شاب فى الثامنة عشرة ، لم تظهر شعيرات ذقنه بعد ، وشاربه يكاد يخط تحت انفه ، ليس بالنحيف ولا بالسمين . جميل الوجه والثغر والانف ، ليس هذا حكمى ، بل حكم من عرفتهم فى البلدة ، لم انس تلك المرأة الممتلئة التى كلما زارت أبى وصادفتنى فى البيت ، تظل تقبلنى بشبق هاتفة « بقك حلو ومنخارك احلى » ، اقتنعت انى شاب جميل ، ومن الطبيعى ان تقع النساء فى هواى ،

قالت الفتاة : نحن هنا .

ابتسمت وقلت : لا مؤاخذة ، دخلنا صالة العرض ، وجلسنا فى اماكننا . وابتدأ عرض الفيلم ، استغرقت فيه بكليتى ، لم ينتزعنى منه سوى يد الفتاة تمدها لتمسك بيدى أحسست بالعرق يغمرنى ، وتساءلت لماذا لا اشعر بالسعادة ؟ ألم أكن أحلم بمغامرة من هذا النوع ؟ فكرت أن انهض بحجة الذهاب إلى دورة المياه ، وأخرج من السينما ، وأبتعد عنهما . لكنى لم افعل لم اعزمهما على شىء ، بل هى التى اشترت لى آيس كريم ، وناولته لى ، فأخذته دون أن اشكرها ، تركيزى فى أحداث الفيلم تشتت،لا اعرف بعد كيف أعامل النساء ، سأظل قفلا طول عمرى ، هكذا قلت فى نفسى ، لابد أن أتحرك ، أغير معاملتى ، اشعرهما برجولتى ، أبدى لهما انى شاب ناضج . ماذا تظنان بى ؟ على كل حال انتهى الفيلم وكنت مسرورا لذلك . فقد انتهت علاقتهما بى ، قبل أن تبدأ ، هذا أفضل ، فأنا غير مستعد لهذا النوع من المغامرات الآن ، أمسكت كل منهما بأحد ذراعى ، وخرجنا من السينما ، توقفنا على الرصيف قالت : اين تسكن ؟ هبط قلبى ، ماذا اقول لها ؟ قلت : أسكن بعيدا ... بعيدا جدا . ضحكت الأخرى وقالت : أين ؟ فى القمر ! قلت بحماس لا أدرى من أين واتانى : شاكرا لكما جدا هذه السهرة اللطيفة و..

قاطعتنى الفتاة قبل أن اتم كلامى : إلى اين ؟ الا ترافقنا .. هل مللت منا ؟ قلت دهشا وانا ابتسم : أرافقكما ؟ إلى أين ؟ قالت بدلال : تعال .. تعال .. اكمل السهرة معنا .. نحن نسكن فى المنيل ... نسهر قليلا ، ثم تعود إلى بيتك .. الساعة ما زالت الحادية عشرة ... لم اكن أرغب فى مرافقتهما ، لكنى وجدت نفسى اقول : ماشى .... أشارت الفتاة إلى تاكسى ، ركبنا وهمست الفتاة للسائق :

— المنيل ياأسطى .

ركبتا فى الخلف ، وركبت بجانب السائق ، لابد أن ادفع الأجرة ، إلى الجحيم بالجنيهين ، تكفينى الفكة التى بجيبى ، ولأرى إلى أين ستنتهى هذه الليلة .

● ● ●

نزلنا امام عمارة كبيرة عالية . دخلنا مبتسمين وضغطت الفتاة على زر الدور الثامن فى المصعد .

فى الحقيقة بهرتنى الشقة والأثاث . تخيلت نفسى كأنى فى أحد افلام السينما ، جلست على كنبة فى صالة كبيرة

تدلت فى سقفها نجفة لا تسعها غرفة نومى أنا وأخى ، قالت الزعيمة ، هكذا خطر ببالى أن أسميها فهى الأكثر جراة وكأنها هى الرجل :

— اهلا بك ... ماذا تشرب ؟

كالسينما تماما ، قلت : أى (حاجة)

ادارت المسجل على أغنية لأم كلثوم ، بينما عادت الفتاة الأخرى تحمل زجاجة خمر . وثلاثة كئوس لم أذق الخمر فى حياتى ، لكن الليلة تختلف عن كل الليالى ، سأثبت لهما رجولتى ، وأننى خبير بكل شىء تناولت الزجاجة وملأت الكئوس شربت كأسى دفعة واحدة ، وملأتها ثانية والحرقان يسرى فى حلقى ومعدتى ، ومنعت نفسى أن أسعل ، لكنى شعرت بوجهى يحتقن بشدة ...

مدت يدها تملس على شعرى ، شربت الكأس الثانية دفعة واحدة ، أيضا قالت : أليس من الأفضل أن تخلع ملابسك !

ضحكت ، قلت : أخلعها ..

وناولتنى الفتاة الكأس الثالثة .

● ● ●

أنا لم أعد أنا ، كأنى أنظر إلى شخص آخر غيرى أضحك وأثرثر ، قلت : لا مؤاخذة ... طول النهار ، وأنا ألبس الحذاء ممكن أغسل رجلى ..

خلع جواربه ، ووضعها فى الحذاء ، ووضع الحذاء بعيدا كانت الفتاة قد أحضرت له شبشبا ، فدخل تبول وغسل قدميه ووجهه ، ونشف بفوطة وجدها بالحمام وخرج أكثر انتعاشا .

كانت الفتاة قد جهزت له كأسا ممتلئة قال فى نفسه : وماذا بعد ؟ هل أظل أشرب حتى السكر ؟

قالت : اخلع ملابسك ..

قال : وأنت ؟ .

خلع بنطلونه وقيمصه ، ووضعهما جانبا ، وجلس فى ملابسه الداخلية شرب الكأس ، وضحكت الفتاتان ، قال : الا تخلعا ملابسكما ؟ قالتا حالا ... حالا ...

بدأ يدندن مع أغنية أم كلثوم ، أدرك وهو سكران أنه سكران ، بل إنه أكثر من سكران ، دائخ ، لأن الغرفة تدور امامه ، وبدت الفتاتان أربعة ، وأحيانا واحدة . كانتا قد وضعتا بعض المكسرات أمامه ، كان يأكل ولا يتسلى ، فقد كان يحس بالجوع ، ولم يعزما عليه بطعام ، أصبح الآن غير قادر على البلع :

قال : يبدو أنى سكرت .

قالت الزعيمة باسمة : ياه ... كده بسرعة وناولته كأسا أخرى .

احتضنها وقال بتراخ : ألا تخلعين ملابسك ..

— حالا ... اخلع باقى ملابسك .

ساعدته على خلع الفانلة ، ورماها فوق ملابسه على الكنبة المجاورة ، شعر بخمول فى كل جسمه ، وأن رأسه يدور ، والأشياء تغيب وتحضر أمامه ، حاول أن ينهض فترنح ووقع ، أمسكته الفتاة من تحت إبطيه . ورفعته على الكنبة ..

كان يقاوم الرغبة فى إقفال عينيه ، والاستسلام للنوم . لا يدرى كم من الوقت سيحافظ على نصف أو ربع يقظته هذه قالت الفتاة وصوتها يأتيه كأنه صادر من بعد سحيق .

سأدخل لأخلع ملابسى ... أكمل خلع هذا ... قال بصعوبة : لم يبق شىء ..

ضحكت وقالت : وهذا ومدت يديها لتخلع له آخر قطعة من ملابسه وقذفت بها فوق الكومة وهمست وهى تبتعد :

سأدخل لأخلع ملابسى .

فتح عينيه نظر إلى نفسه عاريا ، يتمدد على كنبة فى شقة لا يعرفها ألقى نظرة بطرف عينه على ملابسه ليطمئن أنها موجودة قربه ، إحساس من الخدر اللذيذ يسرى فى كل جسمه ، يريد أن ينام ، ماذا جرى له ، الغريب أن عضوه منتصب ، شديد الانتصاب ، أمسكه بيده ، اجتاحته رغبة أن يريحه .... وينام ...

لكن ما رآه أمامه جعله يجفل ، ويفتح عينيه على سعتهما . حاول أن ينهض فلم يستطع جسده مخدر لا يطاوعه ، أين الفتاتان ومن هذا الذى يراه أمامه ، رجل بشارب ، وشعر كث يغطى جسمه . يقف أمامه دون ملابس ، وعضوه منتصب أمامه كحربة . حاول مد يديه ليتقى الرجل الذى يقترب منه أكثر وأكثر ، وعلى فمه ابتسامة رضا ، حاول أن يصرخ أن يتحرك لكن الرجل طوقه بذراعيه وأخذ يمطره بالقبل على عينيه وأنفه وخديه وشفتيه ، باءت كل محاولاته بالفشل ، فى إبعاد الرجل عنه . والأدهى أنه رأى رجلا آخر يدخل عليهما ويمسكه من ساقيه،أعصابه مخدرة . بلا حول ولا قوة والرجل الآخر يفتح ساقيه ، وشعر كأن سيخا محميا يخترقه ، لا يعرف كم مرة اخترقه هذا السيخ ، لا يعرف كيف انتهى الأمر ، فقد راح فى سبات عميق .

* * *

حين استيقظ . كان الوقت قرب الظهر ، وجد نفسه ملقى على السجادة عاريا ، فزع وهو يحاول لملمة ذكريات الليلة الماضية شعر بالألم فى مؤخرته فهم كل شىء ضرب رأسه فى الحائط عدة مرات ، تناول ملابسه وارتداها ، وسار فى الشقة كحيوان جريح ، يفتح الغرف ويبحث فيها عن أحد ، ولكن لا أحد .

قذف بفازة رآها أمامه على الأرض فكسرها مائة قطعة كسر كل ما وجده فى المطبخ من أشياء قابلة للكسر . لبس حذاءه وضرب بقدمه ضلف الأبواب الزجاجية ..، وفتح باب الشقة وخرج ، سأل البواب عن سكان الشقة التى فى الدور الثامن ... قال الرجل بهدوء :

— رحلوا هذا الصباح ... قالوا إنك ستغادر عند الظهر ... كنت سأصعد لأوقظك ..

سأله : مَن هم ؟

— لا أدرى ... من الخليج أو السعودية ... استأجروا الشقة لمدة أسبوع ... وغادروا اليوم ..

— ألم تسألهم عن أسمائهم ؟

— ياأستاذ ... تريدنى أن أعرف أسماءهم .. وأنت الذى قضيت الليل عندهم لا تعرفها .

هز رأسه ... وقال : معك حق .

سار فى الشارع وذهنه خال من كل شىء سوى : كيف ينتقم . لكن كيف سينتقم ؟ ... وشعر كم هو مغفل ... وقف على سور الكوبرى القريب ينظر إلى النيل . هذا النيل الذى يمر ببلدته ، همس لنفسه :

— لن تجدى الشكوى ... ولن يجدى أى شىء الآن ..

نظر إلى الماء وهو يجرى،التقط حجرا ، ورماه فى النيل وقبل أن يتحرك مد يده إلى جيب بنطلونه ليطمئن على الفكة التى معه ، لمست يده ورقة داخل الجيب ، اخرجها بسرعة ، كانت عشرة جنيهات .

فـاروق عبد القـادر

● رداً على ادوار الخراط :

بل .. الرؤية واضحة ، والتفكير صافٍ ..

● أود أن « أحرر » موضوع هذا الجدل ، خاصة أن رد الأستاذ إدوار الخراط (« إبداع » ، يناير ٩٢) قد ساق حشداً من الأسماء والتفصيلات والمصطلحات ، ولم يخل ـ كذلك ـ من غمز ولمز وذر « أسافين صغيرة » هنا وهناك . أصل المسألة ما جاء في حديثي عن مجلة « ٦٨ » (وأذكّر بأنه كان تقديما لقراءة طويلة في كل أعمال جميل عطية ، أو قوساً مفتوحاً في مستهلها) خاصاً بنقطتين : الأولى تكرار قول المجلة إنها لا تصدر عن « موقف » ولا تطالب كُتابها « بوجهة نظر .... الخ ، ونقلتُ عن الخراط » إن أخطر مزلق يمكن أن تتردّى فيه « ٦٨ » أن تضع لنفسها « بياناً » وان تتخذ لنفسها « موقفاً » وأن تصدر عن « عقيدة » ... ورأيتُ هذا سبباً من أسباب تعثرها . النقطة الثانية هي أنني رأيتُ في واقع ما بعد ٦٧ (وقد حددتُ أهم ملامحه : أرض محتلة ، وجيش مهزوم مدمر ، ونظام مثخن ، ورئيس منشغل بإحكام القبضة في الداخل ، واحتواء أي شكل من أشكال المعارضة الجادة . ثم العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة) أن الدعوة للتحرر من الالتزام بأي « موقف » أو « عقيدة » ... الخ » محاولة من محاولات هذا الاحتواء ، ثم ربطتُ بين تلك الدعوة وعلاقة إدوار الخراط ـ التي كانت معروفة للقاصي والداني ـ بيوسف السباعي ، الذي قدم دعماً مالياً للمجلة .

ولم تكن تلك كل ملاحظاتي حول « ٦٨ » لكن هذا ما بادر جميل عطية (« الأهالي » ، ٢٥/ ١٢/ ٩١) وإدوار الخراط إلى الرد عليه ولن أعود لما ذكرته رداً على جميل (« الأهالي » ، ١/١/٩٢) ، وإن كان ما زال يدهشني أنه سارع لكتابة هذا الرد الهش انتصاراً لصديقه ، دون أن يجد شيئًا يقف عنده فيما هو منشور عن أعماله (شغل الحديث عن « ٦٨ » أقل من صفحتين ، وشغلت قراءة أعماله حوالي العشرين !) ، لكنني أعود لإلقاء بعض الضوء على النقطتين السالفتين ، مبعث هذا

الجدل وموضوعه

● صدرَ العدد الأول من المجلة في مـايو ٦٨ : بـين انتفاضتي الطلبـة وخروجهم متظاهـرين ـ للمرة الأولى من ١٩٥٤ ـ وتصدّي رجال الأمن لهم واطلاق الرصاص عليهم ، في فبراير ونـوفمبر . كـان من الطبيعي ظهـور معارضة ذات مضمون مختلف في وجه النظام : تسائلـه عن الأسباب التي ادت للكارثة ، وترفض كباش الفداء الصغيـرة التي يقـدمهـا ، وكـان مضمونها أن المصريين حين خرجوا في ٩ و ١٠ يونيو يطلبـون من رئيس النظام البقاء . فقد كان هذا مرهوناً بقدرته على إحداث التغيير في الداخل وعلى الحدود معاً . وكان من الطبيعي ايضـاً سعى النظـام لاحتـواء تلـك المعارضة ، مستخدماً كـل الوسـائل المتـاحة : في مـارس من ذات السنة صـدر « بيـان ٣٠ مـارس » الـذى اعترف ، مواربة ، بأن المعارضة على حق ، وبعدم كفاءة الأسس التنظيمية التي كانت قائمة من قبل ، ووعد بعدم السماح بظهور ما اسمى « بمراكـز القوى » ووعدٌ مقابل ببناء ما أسمى « بـدولـة المؤسسـات » . وغنُى عن القول إن أياً من هذين الوعـدين لم يتحقق ، حتى رحل عبد الناصر ، وقام السـادات بـانقـلابـه رافعـاً ذاتي الشعارين : ضد مراكز القوى ببناء دولة المؤسسات ! وقد نذكـر هنا أن تلـك المعارضـة قد تجلت بـين فئات الشـعب المختلفـة : قـام الـعمـال بمظاهرات في مواقع متعددة ، واصدر عـدد من النقابـات المهنية بيـانـات تتضّامن مع مطالب العمال والطلبة ، حتى القضاة اصدروا في مارس ٦٨ بيانهم الشهير ضد محاولات النظام احتـواءهـم في إطـار « الاتحـاد الاشتراكي » وضد محاولات إدخال عنـاصر غـير قضـائيـة في النظـام القضائي ... الخ .

تلك بعض ملامح الواقع المصري الـذى لا يمكن تجاهـل النظـر إليـه بصدد مجلة تصدر أول أعدادهـا ، وتحمل تاريخ السنة ، ومبرر وجودها انهـا تصدر خـارج إطـار مؤسسـة الدولة التي تقوم بإصدار المجلات ، هل يستقيم النظر إليها دون وضع تلك الملامح في الاعتبار ؟

وقـد عمـد النظـام إلى احتـواء المعارضة بكل الاشكال ، وفي السياق الذى يعنينا ، فقد دعت امانة « طليعة الاشتراكيين » . أو « ما عرف باسم « التنظيم الطليعي » ـ إلى « مؤتمـر لـلأدباء الشبـان » عقـد في مـدينـة الـزقازيق ، في ديسمـبر ٦٩ ، تحت رعـايـة أمـين هـذا التنظيم ووزيـر الـداخلية ، وقـد حفلت وقائـع هذا المؤتمر بالكثير الذى يمكن أن يؤكـد محاولات النظام ورجـاله امتصـاص غضب شباب الكتاب ، والعمـل على استـرضائهم ، وإصـدار توصيـات عديدة ذات طابع « تقدمي » لم تنفذ أبداً ، وإصدار مجلة جديدة للقصة لم تصدر سوى أعداد قليلة ... الخ .

في هذا المناخ العام ، هل يصبح النظر إلى السياق « سقوطاً في شرك تفسيـر تآمـرى » كمـا كتب جميـل عطيـة ، أو « شططـاً بـالـغـاً عن المـوضـوعيـة .. » كمـا كتب إدوار الخراط ؟

●

● وعندى ، فإن ادوار الخـراط قـد وقف ـ من نهايـة الخمسينيـات لنهـاية السبعينيـات تقريبـاً ـ تحت مظلـة يوسف السبـاعى ، هى ذات الفترة التي كان السبـاعى أثناءهـا يتحكم في أقدار الادباء والمثقفين من خـلال مسئوليّـاته عن كـل الهيئات والمجـالس ذات الصلـة بـهـم ، والمناصب المتعددة التي تقلب فيها : سكـرتيراً أبـديـاً « للمجلس الأعـلى للفنون والآداب » ، ورئيساً للتحـرير ومجـالس الإدارة في المـؤسسـات الصحفية المختلفة ، ووزيراً للثقافـة والإعلام . هى ذات الفترة التي لقى

فيها الأدباء والمثقفون (اليساريون والمستقلون منهم بوجه خاص) عنتاً شديداً ، بلغ أوجه في الزج بهم إلى المعتقلات والسجون ، وانتقل إلى مطاردتهم في فرص العمل والنشر ، والتضييق عليهم في الحركة والسفر .... الخ .

طوال تلك السنوات كان إدوار الخراط آمناً في يومه وغده ، يحمل جواز سفره الدبلوماسي ، ويتنقل في العالم كأنه بيته الصغير ، فقد لاذ « بالتقية » وآوى إلى جبل يعصمه من الماء .

عن تلك العلاقة يقول الخراط إنه كان يختلف جذرياً مع آراء السباعي ومواقفه ، وأنه لم يتردد لحظة في بيان هذا الاختلاف « له » وقد يكون هذا صحيحاً ، لكن وجه المسألة الذي يعنينا انه لم يعلن هذا الاختلاف لنا « نحن » ! . بعبارة أخرى : لقد غاب صوت إدوار الخراط تماماً ـ وهو من هو ـ عن جملة المعارك التي خاضهامثقفون من اتجاهات شتى من تسلط السباعي وهيمنته ، بل وغاب كذلك عن معارك أخرى تتصل بصميم قضايا الثقافة والأدب : معركة القديم والجديد ـ معركة « في الثقافة المصرية » ـ الجدل حول « معنى الديمقراطية » ـ الصراع الطويل حول قضايا « الكم والكيف » في الإنتاج الثقافي ـ معركة الشعر القديم والجديد ـ الجدل حول مسرحية « الفتى مهران » ـ دور الرقابة بعد ٦٧ ـ مؤتمر « الأدباء الشبان » بكل ملابسات الدعوة إليه وما أسفر عنه ـ ما عُرف باسم « بيان توفيق الحكيم ... » ـ الجدل حول إغلاق مجلة « الكاتب » في ٧٤ ، ثم « الطليعة » في ٧٧ ، وهو ما قام به السباعي نفسه : مرة من خلال موقعه كوزير للثقافة ، والثانية كرئيس لمؤسسة « الأهرام » .

(بل وتزيد الدهشة لو لاحظنا أن أعماله الإبداعية ايضاً تقلصت إلى حد كبير خلال تلك الفترة ، فبعد مجموعته الأولى التي صدرت في نهاية الخمسينيات ، وحتى نهاية السبعينيات لم تصدر له سوى مجموعة واحدة لم تلق اهتماماً كبيراً ، وصدرت في بيروت ، لا في القاهرة) . إن مثقفاً ومبدعاً في قامة إدوار الخراط لم يكن له أن يغيب صوته طوال تلك السنين .

وعن تلك العلاقة ايضاً يذكر الخراط انه أسهم بدور متواضع في « ترتيب وظائف كتاب وشعراء شبان .. » ، وما يذكره ، هنا يؤكد ما ذهبتُ إليه ، فمن يملك ترتيب مثل تلك الوظائف ، يملك ـ بداهة ـ ألا يرتبها ، ويملك أيضاً أن يختار لها هذا دون ذاك ، فعلى أي أساس كان يتم مثل هذا الاختيار ؟ . ما اعرفه ـ على وجه اليقين ـ يتعلق بثلاثة من هؤلاء ، وكلهم كانوا « خارج المؤسسة » بكل المعاني ، واقفين ضدها ، مهاجمين لها ، يكادون أن يكونوا متفرغين ـإبداعاً وسلوكاً ـ للتمرد عليها وهجوها بالعربية والعامية ، وما اعرفه ـ على وجه اليقين أيضاً ـ أن أجورهم عن تلك الوظائف « لم تكن تسد الرمق .تقتير هنا وإسراف هناك !

لم يكن « ترتيب » تلك الوظائف عبثاً إذن ، ولا كانت كذلك تلك الرحلات الثقافية « التي يشير إليها الخراط ، إنما هي ... على التحديد ـ جاءت بعد « مؤتمر الزقازيق » ونتيجة له ، وما زالت تلك « الرحلات » « تستخدم ذات الاستخدام .

إن هذا كله لا ينتمي للماضي وحده ، بل يمتد إلى قلب الحاضر .

● ● ●

تبقى ـ بعد ذلك ـ « غمزات » إدوار الخراط و « لمزاته » و « وخزاته » و « أسافينه الصغيرة »

التى يحـاول دقهـا بـين الأسـاتـذة إبراهيم فتحى وخليل كلفت وأحمـد مرسى وإبراهيم أصلان ، وبينى ، وفى سبيلهـا لا بـأس بـأن يغـالط وأن يجتزىء ...

وهذه لا رد لها عندى . أما القول « بـالـزدانـوفيـة » و « محـاكم التفتيش » فهو لا يرهبنى ، لأننى ـ بوضوح وبساطة ـ أعرف ما أفعل .

● ● ●

يقول إدوار الخراط إنه كان « يكن لى احتراماً وصـداقة حقيقيـة .. » ، فهل تُرانا قادرْين : هـو وأنا ، عـلى تجـاوز هذا الجـدل ، والتطلع نحـو المستقبل ؟

يوسف زيدان

الإبداع ...
شرط تجديد اللغة

إننى أحبُ أفلاطون ، لكننى أحبُ الحقَّ أكثر من أفلاطون .. منذ قال أرسطو هذه العبارة ، ونحن الجالسين على بساط الفلسفة ندرك أن رأى الأستاذ يستوجب الاحترام ، لكنه لا يستوجب التقديس . وكان الدكتور حسن حنفى قد نشر مقالاً على صفحات هذه المجلة بعنوان : تجديد اللغة شرط الإبداع (العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩١) تناول فيه العلاقة بين الإبداع واللغة واقترح تجديداً لمجموعة من الألفاظ ، كمثال ، منتهياً إلى : « إن الإبداع لغة ، يبدأ باللغة أى اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعانى والأشياء الجديدة ، وينتهى باللغة أى إلى إبداع أسلوب جديد فى التعبير . . وفى كلتا الحالتين يكون تجديد اللغة هو أحد شروط الإبداع » .

والآن ، لنترك التفصيلات والشواهد الجزئية ، لننظر فى لُبِّ القضية المهمة التى يطرحها حسن حنفى :

تتلخص الفكرة فى أن « التحدى أمام الإبداع الفكرى الآن هو : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى القديمة المتجددة فى ظروف تاريخية متغيرة » وتطبيق الفكرة ، هو محاولة لتغيير أمثلة من ألفاظ العلوم الإسلامية الأربعة : **أصول الدين - أصول الفقه - التصوف - الحكمة** .

يرى الدكتور حسن حنفى ضرورة تغيير لفظ (دين) واستخدام لفظ (أيديولوجية) بدلا منه . وطرح لفظ (الله) واستخدام أحد هذه الألفاظ المعاصرة (التصور للعالم ، الأساس النظرى ، الفكر) .. هذا فى أصول الدين ، وفى أصول الفقة يأخذ أمثلة أخرى فيقترح إسقاط لفظىّ (الواجب ، الفرض) واستخدام لفظ بديل هو **(الالزام الذاتى)** وكذلك لفظ « حرام » ليضع « منفر » بديلا عنه ولفظ **« حلال »** يضع عوضا عنه لفظ **(طبيعى)** وأخيراً ، استبعاد لفظ **(الكتاب والسنة)** واستخدام لفظ (الواقع)

..ولم يقدم حسن حنفى فى مقاله مايقترحه من تغيير لألفاظ التصوف والحكمة ، مع أنه أشار لذلك . عموماً فإننى أعرف مايريد أن يفعله فى التصوف ، فهو يريد طرح ألفاظه واستخدام المضاد لها ، فبدلاً من (الرضا) نستخدم(السخط) وبدلاً من (الصبر) نستخدم (الثورة) وبدلا من(الحب) نستخدم (الكراهية)وهكذا .. وهذا سيأتى ضمن كتاب ـ لم يصدر بعد ـ وضع حسن حنفى له عنوان : من الفناء إلى اللقاء !

إذن ، يمكن لنا وضع الفكرة فى صياغة منطقية ، فيما يُعرف بالشكل الأول من المنطق الصورى الأرسطى ، بحيث تصير لدينا هاتان المقدمتان :

(١) تجديد اللغة هو شرط الإبداع
(٢) مانقدمه الآن هو تجديد اللغة
فإذا حذفنا الحد الأوسط (تجديد اللغة) أعطانا القياس النتيجة التالية :

∴ ما نقدمه الآن هو شرط الإبداع

.. وفى بدء نقد هذه الفكرة الرائعة الجريئة ، لابد من الإشارة إلى أن الحديث منصب بتمامه على الإبداع الفكرى ، ولاينسحب على ألوان الإبداع الأدبى أو الفنى أو غير ذلك .. وقد جاء التنويه لذلك فى المقال نفسه ليرفع الالتباس ويحدد اتجاه الفكرة ، كما تجدر الإشارة إلى أن المراد من الفكرة « ليس مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ تلاعباً بالألفاظ وتشدُّقاً بالحداثة ، ليس تجديد اللغة كشرط للإبداع مجرد زينة .. بل هى عملية نماء طبيعى يفرض التغيُّر والتجدُّد)

مما سبق يتضح أن حسن حنفى لايقدم ألفاظا جديدة ، وإنما معطيات نظرية ومفاهيم تفتح أمامنا أبواب الإبداع ، فهو يربط اللفظ المقترح بدلالة جديدة تستند إلى رؤية حسن حنفى وفلسفته . وهنا يأتى السؤال : هل المقصود هو الإبداع الفكرى بمفهومه العام ، كفعل عقلى محض ، أم المراد تحديداً هو إبداع حسن حنفى ـ بشكل خاص ـ كمفكر يعيد صياغة المقولات ؟ إن الإبداع الفكرى العام لن ينطلق من مقولات جاهزة تُقدَّم له ، ولن يعمل جهدنا الفكرى عمله انطلاقاً من أبجدية موضوعة أمامة بشكل جامد ـ حتى ولو كانت ثورة على الأبجدية القديمة ـ فهذه العملية التحكمية تقيد حركة الفكر ولاتدفعه للأمام ، اللهم إلا إذا كان المراد هو (طرح خاص) للمفاهيم ، يقدمه حسن حنفى كمقابل نهضوى وثورى للمفاهيم القديمة .. وبذلك نكون أمام : تجديد حسن حنفى للغته الخاصة وفقاً لإبداعه الخاص !

والمستهدف الأول فى تلك اللغة الخاصة بالإبداع الخاص ، هو « التراث الدينى » لأنه بنص عبارة حسن حنفى : « هو الذى شكل وعى الأمة ، وهو الرافد الرئيسى فى ثقافتها ، وفيه تقع أكثر الألفاظ مدعاة إلى تجديدها كشرط للإبداع » .. ولاشك أن هذه العبارة تكشف بصراحة عن هدف هذا المشروع الفكرى ، وهو هدف يكاد يكون مشروعاً ، نظراً لأن صاحبه مشغول جداً بالإصلاح السياسى ويراه مقدمة لكل إصلاح . والحق الذى لا ننكره ، هو أن الدين ظل طويلاً ـ ولا يزال إلى اليوم ـ سلاحاً سياسياً استخدمه السلاطين والحكام لتكريس واقع يخدم أغراض الحاكم/الإله ، والتاريخ الإسلامى ـ والواقع المعاصر ـ ملىء بحشد من الأمثلة على استخدام الدين لخدمة دنيا مصالح الحكام ، بل أنه كان فى أحيان كثيرة يستخدم لتبرير موقف

معين ، والموقف المناقض له .. وقد أشرت فى بعض مقالاتى أيام « محنة الخليج » إلى ذلك الجنون المتبدى فى انعقاد مؤتمرين إسلاميين فى وقت واحد ، الأول يبارك الحلفاء ويبشر قتلاهم بالشهادة ، والآخر يؤيد صدام ويجعل قتلاه هم الشهداء .

نحن إذن نتفق مع **حسن حنفى** فى شعوره الجارف بشناعة الواقع التبريرى لأهل الارتزاق الدينى ورموزهم المعاصرة الذين صاروا مطية لكل حاكم ، وسلاحاً يقمع كل مفكر مستنير .. لكننا نختلف معه حين ينطلق من هذا ، لرفض (**الدين**) بالكلية وإحلال (**الأيديولوجية**) **بدلاً** . وذلك لأمرين : الأول أن كلمة **الأيديولوجية** نفسها لفظ لم تستقر دلالته ويتحدد مفهومه بشكل نهائى ، ولا تزال الكتب المتخصصة تصدر إلى اليوم عارضة لمعنى الكلمة من حيث اللغة والاشتقاق ، ومفهومها الاصطلاحى المضطرب بين تعريفات **كارل ما نهايم ودى تراسي** والمعاجم الفلسفية واجتهادات المؤلفين المعاصرين ـ بالإضافة إلى ما علق بها من مفاهيم « قديمة » تكاد هى الأخرى تحمل المعنى ونقيضه ! فها هو **كارل ماركس** يهاجم الأيديولوجية ، ثم يصير مذهبه من أعمق الأيديولوجيات . لهذا فإنا لا نرى جدوى فى الاستبدال اللفظى والدلالى المقترح ، فكلاهما لفظ مشحون بمفاهيم تثير الجدل ، وكلاهما يحمل على كتفيه تراكمات دلالية قديمة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن (**الدين**) لفظاً واصطلاحاً لا يمكن إدانته ببشاعة مواقف المتحدثين باسمه ، ففى هذا الدين الذى يطرح **حسن حنفى** لفظه ومفهومه القديم ، عناصر ومضامين تقدمية لا حصر لها ... ألم يكن **حسن حنفى** نفسه يطبق بشكل ما ، نص المبدأ الدينى القديم (أفضل الجهاد كلمة حق فى بلاط سلطان جائر) وذلك حين أعلن رأيه فى موقف معين ونال على جهاده هذا ما ناله من اضطهادٍ كان أقله أنهم نقلوه ـ وهو المفكر الكبير ـ من الجامعة إلى وظيفة حقيرة بجمعية زراعية أو ما أشبه ؟ ثم ما معنى شعار « **اليسار الإسلامى** » الذى يرفعه بنفسه ، نحن نفهم أن الإسلام هو الدين ، فهل المراد بالشعار هو « **اليسار الدينى** » وهذا يتحول طبقاً لتجديده إلى « **اليسار الأيديولوجى** » .. فما الذى فعله حسن حنفى بعد ذلك كله إلا الرجوع ، اللفظى والدلالى ، إلى حيث بدأ .

إن تجديد اللغة ليس شرطاً للإبداع .. بل الإبداع هو شرط تجديد اللغة ، وليس بالضرورة عند تفجر طاقات الإبداع الفكرى أن تتجدد اللغة ، فقد يحدث أن تنحت المسيرة الإبداعية لغةً جديدة ، أو بالأحرى ألفاظاً جديدة ، ولهذا الأمر أمثلة عديدة سواء فى التراث العربى أو فى الفلسفة الغربية ففى تراثنا الصوفى ابتدع السُّهروردى الإشراقى لفظة « **ناكُجاباد** » ليعنى بها « البلد الذى لا أين له » أو ما نسميه اللا مكان ، وجاء هذا الابتداع اللفظى فى إطار الإبداع **الفكرى للسُّهروردى ، فالرجل لم يضع** اللفظ أولاً ضمن أبجدية دلالية محددة ثم صاغ أفكاره ، بل هو يقدم لنا منظومة إبداعية معينة ، نبتت خلالها استخدامات لفظية ودلالية متجددة بجدة إبداعه ، ولا نريد أن نسهب فى ذكر الأمثلة المؤكدة أن الإبداع يسبق تجديد اللغة ويكون شرطاً لها ، فهى أمثلة تخرج عن الحصر .. ومن الجهة الثانية ، فقد يأتى الإبداع دون حدوث تغيُّر فى اللغة من حيث اللفظ ، بل يكون التغيير منصباً على الدلالة فقط . فقد يقوم المبدع بتفريغ اللفظ الواحد من دلالاته القديمة . ويستبقيه فى نسقه

الفكرى بلفظه ، ولكن بمضامين جديدة ، وهذا ما يظهر خلال تطور العتبات الدلالية المتراكمة فوق لفظ واحد مثل « الجوهر » منذ ارسطو وحتى اليوم ، مروراً بدلالاته عند المسلمين . .

وبعد ذلك كله .. فالقضية الرئيسية التى تشغلنا جميعاً هى (الإبداع) ذاته بقطع النظر عن مسألة تجديد اللغة هذه . نحن - جميعاً - نسعى لتفجير ينابيع الإبداع فى هذا الوطن ، وذلك هدفٌ ملحٌ ، سواء أعلنته بشكل فارغ أجوف وسائل الإعلام ، أو كان حقاً هَمّاً من هموم مثقفينا الجادين .. لهذا ، فسوف نتحدث عن « الشرط الاول » للإبداع :

إن أول شروط الإبداع وأهمها على الإطلاق ، هو تخلُّص الطبقة الجادة فى كل المجالات - من قيود القهر ... فلا إبداع من أى نوع ، مع وقوع الفرد تحت مستويات القهر الخانق ليس فقط لكل ما هو إبداعى ، بل لكل ما هو إنسانى .

وأول مستويات القهر عندنا ، هو القهر الاقتصادى المتمثل فى اضطرار النخبة للسير فى طرق تنأى بهم عن أى إبداع فى مجالاتهم .. وهذه الطرق التأثية عديدة : البهلوانية فى تحصيل الرزق من عدة مصادر - السفر لبلاد النفط المجدبة - تأجير الاقلام - التضعضع للأغنياء (فى الحديث : من تضعضع لغنًى ذهب ثُلثا دينه !) تلك بعض مظاهر الاضطرار الناشىء عن القهر المالى للفرد ، الذى ينشأ بدوره عن القهر الاقتصادى للوطن .

وهناك القهر على المستوى السياسى ، وهذا لا يقف بالضرورة عند حدود الاعتقالات وتهديد النفس والرزق . فتلك صور فجة للقهر السياسى ، ومن وراء ذلك تأتى صور أكثر تحضراً ، منها النظر بعين الرضا أو عين السخط لإنتاج هذا الفرد أو ذاك .

حيث يتم رفع شخصيات خاوية لتطفو كالفقاعات إلى سقف الحياة العامة ، فى حين يتم تجاهل ، العلماء وذوى الاختصاص .

وهناك القهر على المستوى التعليمى ، وهذا يظهر فى سائر مراحل التعليم بداية من تخويف المدرس للطلاب حتى ينضموا لطابور طلابه الخصوصيين ، وانتهاءً بهذا التعذيب والمماطلة للباحث فى الدراسات العليا حتى يقع بالتمام تحت قهر شخصية استاذه المشرف ، وينضم بعد حصوله على الدرجة العلمية لطابور المشوَّهين من أهل البحث .

وهناك القهر على المستوى الاجتماعى ، وهو يتبدى فى عدة مظاهر منها التهوين الاجتماعى من شأن الإبداع - على المستوى الجماهيرى - مما يشكِّل فى النهاية نوعاً من القهر الاجتماعى للمبدع ويرتبط بذلك القهر النفسى الذى يعانى منه المبدع فى مجتمعنا ولبيان ذلك الأمر ينبغى أن نشير إلى ذلك الشعور الجارف الذى يجتاح النخبة المفكرة والمبدعة من مثقفينا .. أولئك الذين ما برحوا اليوم يرددون ما يُفهم منه أنهم يكتبون فقط : تأدية لما عليهم من واجب ومسئولية والتزام ذاتى ، أما انتظار صدى ما يكتبون .. فهذا رجعٌ بعيد!

وبعد،إذا أردنا إبداعاً حقيقياً ، ليس فى مجال الفكر وحده ، فلنعمل على تكسير بعض أغلال القهر من حول عنق المبدع .... فإذا انحلت هذه القيود ، انطلق الإبداع . ولا علينا بعد ذلك إن تجددت اللغة مع الإبداع ، أو حافظ المبدع على اللفظ وجدَّد مضمونه ودلالاته .

نصر القطرى

آية جيم .. والانشغال بالشعر عن الشاعر

قرات فى العدد الماضى من (إبداع) تعقيبين غاضبين على قصيدة (الجيم تجنح) ، وبعد أن صدر ديوان (آية جيم) كاملا ، رأيت فيه تجربة جديدة ووجدت أن التعقيبين انشغلا عن الشعر بالشاعر .

يبدأ الشاعر ديوانه ، بمقولة جديدة،ففى الوقت الذى أشار فيه الجميع إلى اللغة العربية بلغة الضاد باعتباره حرفا غير موجود فى اللغات الأخرى ، تجد الشاعر حسن طلب يقول « ليست العربية منذ الآن ، إلا لغة الجيم ، وليست الجيم إلا جماع اجروميتها » !!
وينتقل الشاعر حسن طلب ، إلى إيضاح رؤيته للحرف العربى الجيم فى إيقاع صوتى جميل ، يعكس القدرة على هندسة البناء اللفظى المجرد فى ذاته ، والذى تضفى عليه اللحظة الشعورية ، والمقدمة الإيقاعية ، والعاطفية الشخصية ، مدلولات عديدة ، لا تنعكس فقط من طبيعة الحروف ، بقدر انعكاسها من طريقة ترتيبها ، وأسلوب هندستها ، ومدى تكرار نطقها ، وطبيعة لحظة الإحساس بها وعناصر التشويق فى التقديم لها ، وحجم الجزاوالمتوقع ، بعد قراءتها أو حفظها !!

وتأكيدا لهذا التصور ، ولهذه الرؤية ، يقدم حسن طلب هذا المقطع فيقول هذه :

نظرية فى الجيِّم
لحْمتُها : التجيَمُ
والسَّدَى : التَّجْييمُ
فَهْىَ تُجسِّمُ التجريدَ
حين تُجرِّدُ التَّجْسِيمْ

وهكذا نرى الشاعر ، يقدم لنا بناءً سرياليا ، ثم يترك للشراح والمفسرين والمتلقين أن يتأملوا وأن يفسروا هذه الألفاظ المجرَّدة حتى من التصوير البيانى،ربما ليدلل على أن طبيعة **الشحنة العاطفية** ، هى القادرة وحدها على تلوين النص ، أيا كان هذا النص !!

وفى تجربة غير مسبوقة ، يمضى الشاعر حسن طلب ، ليقدم دليلا جديدا على قدرته الشعرية الفائقة من خلال استعماله لحرف الجيم فى جرس موسيقى متصل ، وفى صور بيانية رائعة ، فنراه يقول : —

« الجيمُ جراةٌ من عَجَزْ
والجيم خنجر من تَجبُّر
إنها
حجر تفَجرَ
فوق إسفنج تَحجُّرَ »

وهنا يثور سؤال : كيف يكون لحرف الجيم جراة ؟ بل كيف يكون للعاجز جراة ؟ .. هذه أسئلة تثيرها هذه التجربة ، وتثير كثيرا غيرها .

العدد القادم

□ محور : الابداع وحرية الفكر :

(يشارك فى تحريره هؤلاء الكتاب) :

- مراد وهبة
- حسن حنفى
- أحمد مرسى
- مصطفى درويش
- رمسيس عوض
- سيد حجاب
- وجيه وهبة
- سليمان فياض
- جابر عصفور
- نصر أبو زيد
- صلاح قنصوه
- فاروق عبد القادر
- بشير السباعى
- بدر الديب
- على حامد
- جلال السيد
- أحمد عبد المعطى حجازى

□ محور : النشاط الابداعى عام ١٩٩١

(يشارك فى تحريره هؤلاء الكتاب) :

- ابرهيم فتحى
- محمود الهندى
- سامية حبيب
- أحمد مجاهد
- سمير فريد
- نمر أديب
- سمحة الخولى
- علاء عريبى

متابعات

سـهام بيـومى

معهد الكونسرفتوار
أيـن هـو وسط الظواهر الموسيقية السائدة !!

تبدو قضية معهد الكونسرفتوار للوهلة الأولى محاولة لخلق تيار موسيقى،يقوم على الدراسة العلمية الأكاديمية ، ليرتقى بذوق المستمع ، ويرفع مستوى الوعى الموسيقى لديه كى يكون قادراً على تمييز الغث من الثمين ، والزائف من الأصيل ، وسط ضجيج الأصوات والموسيقات التى تعج بها الساحة الفنية والموسيقية فى مصر .

لكن ، مع القليل من التأمل نجد أن أسماء خريجى المعهد أصبحت منتشرة داخل كل المواقع الموسيقية ، ومرتبطة بكافة الظواهر الموسيقية ، ابتداء من فنون الموسيقى الرفيعة ، إلى سوق الكاسيت والأغانى وعروض الملاهى ، أى أنها مرتبطة بالجيد والردىء فيها على السواء .

وهذا الأمر لا يتعلق بخريجى المعهد فقط فعملية الاستقطاب تبدأ من داخل المعهد نفسه،بالنسبة للأساتذه ، وبالنسبة للطلبة خلال مراحل الدراسة بمجرد أن يتعلم الطالب العزف على الآلة ، ويصبح بوسعه أن يسلك الطريق إلى الأعمال الخارجية ، وهى أعمال كثيرا ما تتناقض مع مستوى الدراسة ، مما يجعلهم أقرب إلى الآلاتية ، وليس الموسيقيين ، ولكنهم آلاتية مدعمون فى السوق،ببريق الشهادة الأكاديمية.

وبين تأثير المعهد فى الحياه الموسيقية ، وتأثره بها ، يتذبذب مستوى الموسيقى صعوداً وهبوطاً ، ويبرز معه قانون العرض والطلب فى السوق ، فتطرد العملة الرديئة فيه العملة الجيدة .

والدخول إلى معهد الكونسرفتوار هو دخول إلى شبكة موسيقية متشعبة من الأقسام والتخصصات ، فهناك الأقسام السبعة الرئيسية فى المعهد ، وهى : الغناء والصولفيج ، والنفخ والوتريات والإيقاع ، والبيانو ، والتأليف وكل قسم منها يتشعب إلى فروع حسب نوعية الآلات أو الأنشطة التى يضمها،وكل فرع منها يحتاج إلى نظام خاص للتدريس والإشراف والتدريب،وإلى جداول مواعيد مختلفة ، كذلك يضم كل قسم

منهـا مـراحـل دراسيـة مختلفـة . وتتفاوت المراحل أحيانا من قسم إلى آخـر ، وأحيانـا فى تخصص داخـل القسم الـواحـد عن تخصص آخـر فيه .

أى أننـا أمام شبكـة مـوسيقيـة متشعبـة يلزمهـا نظام إدارى محكم وصـارم يستنـد إلى رؤيـة وتخطيط لتحقيق التنسيق والتـوازن بينـهـا والوصول إلى نتائج . وأفضل المراحل فى عمر المعهد هى التى تحققت للمعهد فيهـا هذه الإدارة الجيـدة والرؤيـة الفنية وأصبح بهما مؤثراً فى الحياة الموسيقية ، والعكس تماماً يقال؛ ففى غياب إدارة جيدة للمعهد يصبح نهباً لمتطلبات السوق ، وهنا تثار نقطة على جانب من الأهمية ، وهى أن إنجازات المعهـد قـد ارتبطت بـالإدارة التى تـولاها أشخـاص بعينهم ، أكثر من استنادها إلى رؤية عامة تتبناها الدولة والأجهزة المسئولة ، أى تتضافر فيها العـوامل الـداخلية ، مـع العوامـل الخارجية ، من خـلال خطة تشكـل تيـاراً متـواصـلا لـلارتقـاء بفن الموسيقى .

وبـدايـة فقـد أنشىء مـعـهـد الكونسرفتوار مع إنشـاء أكاديميـة الفنون ، عام ١٩٥٨ ، تحت إشراف « د . ثروت عكاشة » وزير الثقافة ، وتولى عمادته الموسيقار الراحل « أبو بكر خيرت » ، واستقبل المعهد طلبة من جميـع المراحـل الـدراسيـة من الابتـدائى حتى المعهد العـالى ، أى تفاوتت المراحـل الـدراسيـة بـين خـريجيه ، فـالبعض درس دراسـة موسيقية كاملة؛ وهم الـذين التحقوا به منذ المرحلة الابتدائية ، وآخرون لم يدرسوا دراسة موسيقية كاملة حسب المـراحل التى التحقـوا بها ، كـذلك اعتمـد المعهد فى الفتـرة الأولى عـلى تـلاميذ غـير نظاميـين فى الابتـدائى والإعـدادى ، وكان نظـام الدراسـة أشبه بالتلمذة الحرفية ، كل أستـاذ يتبعـه مجموعـة من التـلاميـذ هـو المسئـول عن تعليمهم ، ثـم بـدأت الـدراسة المنتظمـة بعـد ذلـك حيث يلتحق التلاميذ بالمدرسة من سن ٩ سنـوات بمدرسـة الكـونسـرفتـوار ويـدرسـون الى جـانب الـدراسـة الموسيقية المواد الدراسية المتبعة فى التـعليم الـعـام ، حتـى المـرحلـة الثانوية .

وبعد وفاة « أبو بكر خيرت » عام ١٩٦٤ مرّ المعهد بمرحلة من التخبط الإدارى . ثم تـولاه أثناءهـا عميـد إيطـالى هو « سيـزاريو نـورديو » ، وكان أهم إنجازاته هو إنشاء قسم البيانو ، الذى لاقى إقبالاً كبيراً من الطلاب .

وفى عـام ١٩٦٧ تم تعيين عميـد روسى للمعهد ، مع طاقم من أعضاء هيئة التدريس من الأساتذة الروس ، وتعتبر تلك هى المرحلة التـأسيسية للمعهـد ، إذ تم استكمال الأقسـام الموجودة وتطويرها ، وإنشاء قسمى الوتريـات والنفخ ، ووجـد أن هناك إقبـال كبير عـلى قسم البيانـو ، فتم الاستئثـار فيه بـأفضل العنـاصر ، وتوجيه بـاقى الطلبـة إلى الأقسـام الأخـرى ، حسـب إمكـانيـاتـهم واستـعـدادهم ، كمـا تـم إنشـاء أوركسترا للمعهد بقيـادة مايستـرو مصرى . هو « سيد عوض » الـذى درس فى موسكو ، وتعتبر هذه الفترة التى تخـرج فيهـا أعضـاء هيئـة التدريس من الأساتـذة الحاليـين فى المعهد والذين برزت أسماء عدد كبير منهم ، وحققوا نجاحاً كفنانين ، وهم « رمزى يسى » و « حسن شرارة »

ومصطفى نـاجى » و« جهاد داود » « ونيفين علوبة » « وسلوى الشوان » و« مونا غنيم » و « راجـح داود » و « جابر البلتاجى » و« جمال سلامة » و « عفـاف راضى » « وفـوزى الشامى » ... وسواهم ، وتم إرسال

معظمهم إلى بعثات دراسية فى الخارج .

وفى عام ١٩٧٤ أصدر « د . رشاد رشدى » رئيس الأكاديمية وقتها ، قراراً بإنهاء خدمة الخبراء السوفييت بالأكاديمية ، تمشيا مع الاتجاه السياسى السائد وبينهم أعضاء هيئة التدريس بالكونسرفتوار ، وتولت عمادة المعهد « د . سمحة الخولى » وواصلت « د . سمحة » جهودها فى تأسيس المعهد ، فقامت على الفور بسدّ الفراغ الناجم عن رحيل الأساتذه الروس بالاستعانة بأساتذة من دول غربية بينهم موسيقيون بارزون ، وكذلك بخريجى المعهد من الشبلب ، وتم إنشاء قسم التأليف ، تحت إشراف الموسيقار الراحل « جمال عبد الرحيم » ، وتبلورت ثمار كل ذلك فى إنشاء أوركسترا المعهد ، بقيادة موسيقار عالمى هو « رومانسكى » وقدم عروضا رفيعة المستوى ، وبرز منه عدد من الفنانين الذين حققوا نجاحاً ، وطاف الأوركسترا عدداً من دول العالم ، مما أتاح له فرصة الاحتكاك ، وحقق نجاحاً على مستوى الفرق المحترفة .

باختصار استطاعت « د . سمحة » أن تواجه مشكلتين كبيرتين : الأولى : داخل المعهد لسد الفراغ الذى تركه رحيل الخبراء الروس ، فلم يلق المعهد عثرات نتيجة ذلك كما حدث فى بعض معاهد الأكاديمية الأخرى التى تركت آثاراً عميقة ، والثانية: الارتقاء بالمستوى الموسيقى للمعهد فى ظل مناخ الانفتاح الذى بدأ منذ منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات ، وظلت محتفظة بعمادة المعهد حتى أثناء توليها رئاسة الأكاديمية .

وتتحدث « د . سمحة » عما أضافه المعهد إلى الحركة الموسيقية فتقول :

- استطاع المعهد أن يرتفع بالقيم الفنية الجيدة ، والإعداد الموسيقى المتخصص فى جميع الفروع ، ويرفع مستوى الثقافة الموسيقية لدى كثير من الناس ، وأيضا لدى الفنانين الذين أثبتوا وجودهم فى قلاع الموسيقى الغربية ، فى بلاد مثل : فرنسا ، والمانيا ، والولايات المتحدة ، وأستراليا ... وغيرها ، ونالوا فيها عديداً من الجوائز ، كذلك أسس المعهد مفهوم الموسيقى الأكاديمى ، وأتاح الفرصة للموهوبين من أبنائه للتخصص فى دراسة التأليف الموسيقى بقسم التأليف وهو قسم ليس نسخة من أقسام التأليف الأوربية ، فقد قدم موسيقى تعتمد على المقامات العربية ، وفتح المجال أمام التعبير الموسيقى ، بلغة عالمية ، مصرية الجوهر ، كما امتد نشاط المعهد ، إلى مجالات أخرى ، مثل : المؤلفات الموسيقية السينمائية ، وامتد إشعاعه إلى المنطقة العربية .

ومن أهم ما أنجزه المعهد أيضا ، ذلك الربط العضوى العميق بين اتجاهات الموسيقى المصرية والعربية ، بما يخدم الموسيقى المصرية ، من خلال أمثلة لا حصر لها فى التأليف الموسيقى ، والغناء ، والعزف على الوتريات الذى يؤدى بكفاءة عالية ، لم تتوافر للحياة الموسيقية من قبل .

وبانتهاء مدة عمادة « د . سمحه الخولى » « تولت » « د . إكرام مطر » العمادة لمدة سنة كفترة انتقالية ، حافظت خلالها على الروح السائدة ، ثم تولت بعد ذلك « د . نبيال منيب » العمادة لمدة ست سنوات ، حتى صيف هذا العام ، حيث تولاه « د . حسن شرارة » وهو أول خريج - أبناء المعهد يتولى عمادته ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً .

لكن خلال السنوات الماضية تفاعلت الكثير من العوامل الداخلية فى المعهد ، مع عوامل خارجية فى انهيار الكثير من أبنية المعهد ، وتغيرت

الأوضاع والظروف ، ووصل المعهد إلى درجة من سوء الإدارة لم يصل إليها من قبل ، وإذا كانت هناك جهود داخل الأكاديمية لوضع لوائح جديدة ، يبدأ تنفيذها مع بداية العام الدراسى الحالى مع تولى عميد جديد ، فكيف يتم إعادة بناء المعهد فى ظل تلك الظروف القائمة .

وحول هذه الأوضاع يتحدث « د . جهاد داود » الأستاذ بقسم التأليف ، فيقول :

ـ أن المعهد خلال السنوات الماضية مر بمرحلة تردٍّ كامل تمثل بعضها فى :

● عدم وجود جهاز إدارى مسئول داخل المعهد ، ومعظم القرارات تأتى متخبطة فتفقد الإحساس بجديتها .

● عدم وجود طاقم كامل من أعضاء هيئة التدريس على مستوى من الخبرة والكفاءة ، فخلال المرحلة الماضية كان العديد منهم فى بعثات فى الخارج ، وعادوا ليحلوا محل الأساتذة الأجانب ، دون أن تتوافر لهم الخبرة التى كانت موجودة لدى الأساتذة الأجانب .

● النقص الشديد فى بعض التخصصات ، وعدم وجود أساتذه بها ، وقيام بعض المعيدين بالتدريس بدلاً من الأساتذه وهناك طلبة يدرسون بلا أساتذه ، وفيهم طلبة دراسات عليا ، وتقوم إدارة المعهد بإنجاحهم حتى لا تسأل عن ذلك .

● عدم التدريب الكافى للطلاب فى بعض التخصصات خاصة مع غياب الأساتذه ، وأحيانا لا تتجاوز الحصة ربع ساعة ، مع أن المفروض أن تكون ساعتين .

● ورغم النقص الشديد فى أعضاء هيئة التدريس فكثير منهم غير متفرغين لارتباطهم بأعمال خارجية ، ومنهم من يسافر إلى الخارج حتى وصلت مدة غياب بعضهم ٦ شهور وأحيانا لا تتجاوز مدة الحضور ٢٥ ٪ مع أن المفروض الا تقل عن ٧٥ ٪ ، ويتم تحويل هؤلاء الأساتذه إلى التحقيق ، الذى ينتهى عادة إلى لا شىء مع أنهم يتقاضون مرتباتهم بانتظام .

● اجتذاب سوق العمل فى الغناء والتسجيلات وحفلات الفنادق ، والملاهى لأعداد كبيرة من الطلاب ، فهم أيضا غير متفرغين للدراسة ، ولا يمكن محاسبة الطالب إذا كان أستاذه نفسه غير متفرغ وإذا كان المعهد نفسه لا يوفر له المناخ العلمى .

● ـ تبديد ممتلكات المعهد من الأجهزة ، والآلات الموسيقية بالإهمال الذى تتعرض له بصورة بشعة ، وعدم وجود صيانة لها ، فضلا عن التسيب الإدارى الذى أضاع الكثير منها ، حيث يستعين بها الطلبة والأساتذه فى أعمالهم الخارجية ، ولا يعيدونها إلى المعهد ، كذلك ، فبعض الطلبة ينهون إجراءات التخرج ، دون إعادة الآلات التى بحوزتهم كعهدة ، رغم ارتفاع أثمان هذه الآلات ، وبعضها ذات قيمة كبيرة .

وترى « د . نبيلة عريان » وكيلة المعهد ، أن مشكلة المعهد هى مشكلة الإدارة أساساً ، فتقول :

ـ المشكلة ليست فى اللائحة ، ولكنها فى الإدارة غير الحاسمة ، بحيث أصبحت اللائحة هى الشماعة التى تعلق عليها الأخطاء لأن اللائحة تكتسب معناها الحقيقى من خلال الإيمان بدور الفن ، وخلق مناخ فنى يحيط بالطالب ، فالفن بجانب كونه مهنة ، هو أيضا حرفة ، تستلزم مستوى عاليا من الدارسة والتدريب المستمر الشاق ، لكن ، ونتيجة للتسيب الإدارى ، فالأساتذه غير ملتزمين بالحضور ، ومعظمهم موجودون فى الحقل الفنى ، وموزعون بين العمل والتدريس ، وهذا لم يكن

موجوداً من قبل ، حين كان الأساتذه متفرغين تماماً ، وانعكس هذا المناخ على الطلبة الذين سلكوا سلوك أساتذتهم فى العمل الخارجى ، بدافع الظروف المادية ، وانعدام الجو الموسيقى الجاد ، فى ظل هذا المناخ الهابط الذى تكونت فيه عشرات الفرق ارتجالاً ، ودون تخطيط ، فى الوقت الذى يشهد فيه العالم كل يوم تطورات تكنولوجية وفنية هائلة فى مجال الموسيقى .

ويؤكد « د . فوزى الشامى » رئيس قسم النفخ وعضو لجنة تطبيق اللائحة بالاكاديمية أيضا ، على مشكلة الإدارة باعتبارها وراء التدهور الذى وصل إليه المعهد فيقول :

خلال الفترة الماضية كانت الأمور تتم ارتجالاً فى كل قسم حسب القائمين عليه ، فلم تتوافر الإدارة الجيدة ولم يحدث توزيع للسلطات بحيث يشارك فيها كل الأساتذه ، مثلما كان الحال من قبل ، ولا تتركز فى يد شخص واحد . وفى السابق كانت توجد هيئة كاملة من أعضاء هيئة التدريس ومناخ يسمح بقبول أعداد كبيرة ، من الطلاب فتزايد عدد المتقدمين بحيث اتاح الفرصة لاختيار أفضل العناصر من بينهم.لكن للأسف ، نتيجة لهذا التدهور ، قلّ الإقبال على المعهد ، وقلت الرعاية والإمكانيات . وأى محاولة لإعادة بناء المعهد لابد معها من استكمال الإمكانيات بما فيها أعضاء هيئة التدريس ، وإعادة النظر فى امتحانات القبول بصورتها الحالية التى لا تكشف عن إمكانيات الطفل الحقيقية فى سن مبكرة لرهبته أمام لجان الامتحان .

وإذا كان هناك تركيز على مشاكل الإدارة باعتبارها وراء هذا التدهور ، فالغريب حقا أن يفقد المعهد مقوماته فجأة وأن يتردّى وضع المعهد إلى هذا الحد ، وأن تكون عوامل الهدم أكثر فاعلية من عوامل البناء.لقد استطاع المعهد نسبيا ، خلال الفترة الماضية أن يصمد فى وجه المتغيرات الخارجية عن غيره من المعاهد بالأكاديمية ، وأن يقدم البديل للظواهر الفنية المتردية حتى منتصف الثمانينيات .

وهناك جوانب أخر للمشكلة .

تقول « د . إكرام مطر » العميدة السابقة التى تولت المعهد لمدة سنة قبل « د . نيبال منيب » :

ـ هناك مشكلة تواجه المعهد وهى نقص الخبرة لدى أعضاء هيئة التدريس ، مع النقص فى عددهم ، ونقص بعض التخصصات ، والذين عادوا منهم من بعثات فى الخارج مازالت تنقصهم الخبرة .

كذلك فالأطفال فى المدرسة تنقصهم الرعاية ، حيث يتواجد فى مكان واحد تلاميذ الابتدائى ، مع الإعدادى ، والثانوى ، وطلبة المعهد العالى ، ويعاملون جميعاً نفس المعاملة ، دون مراعاة كل مرحلة عمرية . والنتيجة هى تسرب أعداد كبيرة من تلاميذ المرحلة الابتدائية ، حيث يميل أولياء الأمور إلى إلحاقهم بمدارس لغات ، نظراً لأن نظام الدراسة هو المتبع فى التعليم العام .

وكذلك فكل قسم له مشاكله الخاصة ، بالنسبة لقسم الصولفيج مثلا لا يجد هذا القسم إقبالاً من الطلاب فليس لهم دور على المسرح ، وكذلك اتجاه بعض الطلبة والأساتذه للعمل فى السوق التجارى ، وهو عمل لا يتطلب مجهوداً ، ويعطى عائدا ماديا كبيرا ، على حين أن العمل فى الأوركسترا مثلا ، يتطلب مجهوداً شاقاً . ولا يعطى نفس العائد .

وتثير قضية عمل الأساتذه والطلبه خارج المعهد وجهات نظر متعددة ، من حيث آثارها على الطلبه وتأثرهم بالاتجاهات الموسيقية السائده ، فماذا يقول واحد من أساتذة المعهد من أبرز العاملين فى الحقل الغنائى هو

« د . جمال سلامة » الذى يرى أن :

الدراسة فى مجال الموسيقى تختلف عن الدراسة فى أى مدرسة او كلية ، فالمهم فيها هو الحصيلة وليس الحضور والغياب ، وعندما كنا طلبة كان أساتذتنا يعارضون بشدة عملنا فى الخارج فى مجال الموسيقى والغناء التجارى ، ولكن النظرية أثبتت عكس ذلك ، لأن ممارسة العمل أثناء الدراسة ، يعطى خبرة مضاعفة ، تختصر سنوات من عمر الطالب الفنّى عند تخرجه .

وأسأل د . جمال سلامة » : ألا يؤثر السوق التجارى بما يسود فيه من قيم على القيم الفنية لدى الطالب ، وهل هى قيم إيجابية ؟

فيجيب قائلا :

كل طالب يعمل فى مجال تخصصه ، وحسب ميوله ، سواء كان العمل فى الأوركسترا السيمفونى والأوبرا ، أو فى الغناء التجارى ، فليس المفروض فى الدراسة للأعداد الكبيرة ، أن يكونوا كلهم موسيقيين كباراً ، والمجال مفتوح للجميع ، ولكل اتجاه جمهوره . والسوق التجاريةعادة ما تجذب قطاعاً كبيراً من أبناء الفئات الوسطى ، لأن العامل الاقتصادى يلعب دوراً والعيب ليس فى ذلك ، ولكنه فى الهيكل التنظيمى والوظيفى لوزارة الثقافة ، التى تضع فى الحسبان توظيف أناس مفروض فيهم أنهم متجردون من الاحتياجات المادية والطبقة المتوسطة لديها احتياجات مادية . وإذا أردنا التركيز على الإبداع فمن المفروض ألا تكون هناك احتياجات مادية . والمعادلة الصعبة هى أن كل الخريجين لا يجدون المجال لممارسة الفن الذى درسوه خلال عملهم فى الفرق ، لكنهم رغم ذلك يسهمون فى رفع مستوى المجالات التى يعملون فيها .

أما الدكتور « فوزى الشامى » فيطرح وجهة نظر اخرى فيرى أن عمل الطالب فى سن مبكرة ، يكسبه عادات سيئة ، تصبح سمة مميزة له فيما بعد ، وتؤثر على مستواه ، كما تجعل من الكسب المادى الهدف الأول ، والتعليم شيئا ثانويا ، ويتم تشكيله على ذلك . أما العمل فى الأوركسترا والأوبرا ، فلا تؤثر على المستوى ، بل على العكس تصقله دراسيا

أما بالنسبة لعمل الأساتذه فيقول : يجب ألا يؤثر عملهم الخارجى على نشاطهم داخل المعهد ، لكن للأسف هناك أعضاء فى هيئة التدريس لا يأتون إلى المعهد ، ولم يقدموا أى عطاء خلال سنوات طويلة ، ورغم ذلك فالمعهد متمسك بهم بلا داع ، لذا يجب أن يركزّوا فى التدريس فى المعهد وفى العملية التعليمية ، أو أن يتفرغوا لعملهم الخارجى .

وإذا كان هناك إجماع من معظم الأساتذه ، حول سوء إدارة المعهد كسبب أساسى فيما وصل إليه ، فما هو رأى « د . نيبال منيب » العميدة التى تولت عمادة المعهد خلال السنوات الماضية ؟

ترجع د . نيبال الأسباب إلى العوامل الخارجية المحيطة بالمعهد ، اكثر من كونها أسباباً داخلية ، فتقول :

سبب تدهور المعهد هو عدم وجود رؤية أو تخطيط لاستيعاب الخريجين خاصة من العناصر الجيدة التى تعطى ثماراً حقيقية ، أولها دور ، فالمعهد فى واد والأجهزة فى واد ، والجهود الموسيقية مبعثرة .

وبالنسبة لعمل الطلبة فهى مشكلة اجتماعية واقتصادية ، بالدرجة الأولى ، ولا نستطيع إيقافهم ، فلا يمكن إتاحة الفرصة لطالب للعمل فى الأوركسترا ومنعها عن طالب آخر . أما بالنسبة لعمل الأساتذة فقد حاولنا

وضع ضوابط له ، بحيث لا يؤثر على عملهم داخل المعهد ، ويتم تحويلهم للتحقيق .

والواقع أن المناخ الموسيقى السائد ، يلعب دوره فى مستوى الدراسة الموسيقية داخل المعهد ، ولا يمكن فصل ما يحدث داخل المعهد عن هذا المناخ فى غياب خطة ورؤية تتبلور من خلالها أهداف الدراسة الموسيقية .

وتتحدث « د . فيوليت مقار » مغنية الأوبرا ، ورئيسة قسم الغناء ، عن ذلك فتقول :

ـ خلال فترة الستينيات ، وأوائل السبعينيات ، فتح وجود الأوبرا المجال أمام خريجى المعهد ، لتقديم عروض قوية ، ومواسم فنية ، كانت تستقدم فيها فرق أجنبية قوية ويشارك فيها طلبة وخريجو المعهد ، كما كان هناك تعاون بين المعهد والبيت الموسيقى والأوبرا ، واستطاعت « د . سمحة الخولى » أثناء توليها أن تستفيد من إنجازات الخبراء الروس ، وتواصل الجهود ، وتدعم التقاليد التى أرسوها وتؤسس أوركسترا المعهد الذى أصبح ينافس الفرق المحترفة .

أما الآن ، فالعلاقة مفتقدة بين هذه الجهات وبين المعهد ، مما يحول دون ظهور مواهب كثيرة ، ويدفع بأعداد من الفنانين الموهوبين إلى الهجرة ، وأصبح الشباب يستسهلون الطريق إلى سوق الكاسيت ، فقد تدهور مستوى المعهد ولم تعد تتوافر فيه الإمكانيات لإعداد فنانين حقيقيين مثلما كان الحال فى أيامنا ، ومعظم الخريجين يطالبون بالتعيين كمعيدين ، وبمجرد تعيينهم يتصرفون إلى العمل فى السوق ، مما أثر على مستوى التدريس وإعداد الطالب ، فأوركسترا المعهد مثلا يلزمه عدد كبير ـ من الأساتذه والطلبه المتفرغين ، مثلما كان فى أيام « د . سمحة الخولى » وقد تدهور مستوى المعهد نتيجة لذلك كله .

ويتناول « د . راجح داود » أثر تفاعل العوامل الداخلية والخارجية فى تدهور مستوى المعهد ، فيقول :

ـ مشكلة المعهد أنه لم توضع له خطة طويلة المدى ، وكانت خطة « د . عكاشة » هى الاستعانة بالخبراء الروس ، والروّاد الموسيقيين ، وبعده لم توجد سياسة لا ستقدام الخبراء ، الذين تم الاستعانة بهم خلال السنوات الماضية ولم يتم الاستفادة منهم ، رغم المرتبات المرتفعة التى يتقاضونها .

والمدرسة،كما هو معروف لها نظام وأعراف متعارف عليها ، ومنها أن يكون لها أساتذه متفرغون ، أو عناصر ثابتة منهم ، وهذا ما توافر أثناء تولى « د . سمحة »وبعدها لم تتوافر هذه الكوادر الثابتة ولو نظرنا إلى الشكل الذى يتم به إعداد الطالب ، لتبين لنا مدى التسيب والإهمال ومدى الجهل والتخبط ، إذ كيف يدرس الطالب فى مبنى لا تتوافر فيه شروط إنسانية،مثل إهمال المبنى والمرافق بما فيها الفصول ودورات المياه . والمكتبة « سيئة » وغير صالحة للاستعمال ، وكذلك إهمال الآلات وصيانتها ، حتى أن ٩٠ ٪ من آلات البيانو خارج الإعداد ، فكيف يمكن أن يضبط سمع الطالب عليها .

اما أمثلة الجهل ، وعدم الفهم ، فأمر مضحك ، فهل يعقل مثلا ، أن يسقط طالب فى الامتحان ، لأن لجنة الامتحان قالت : إنه يغنّى من النوتة . واعتبرت ذلك غشاً ، ثم أفتى المستشار القانونى للأكاديمية بذلك ، مع أن العزف لا يتم إلا بالنوتة ، حتى لو كان العازف كفيفاً وموسيقى الحنجرة نفسها لا تعزف إلا بالنوتة ، فهل يعتبر ذلك غشاً .

قسم التأليف مثلا يعتمد على طلبة درسوا العزف فى أقسام أخرى

ثم يتجهون إلى التأليف فى مرحلة عمرية أكبر ، والمضحك أن نجد لوائح المعهد لا تسمح أن يكون الطالب بأكثر من قسم ، والنتيجة أن كل طلبة القسم فى أقسام أخرى ، وعليهم أن يتركوا القسم ، مع أنه لا يوجد ما يمنع أن يكون العازف مؤلفا موسيقيا ، وأحسن طلبة فى قسم التأليف هم العازفون الذين مارسوا العزف فى سنّ مبكرة .

وبالنسبة لعمل الطلاب فلا يستطيع أحد أن يمنعه ، فالطالب مصطر للعمل ، كى ينفق على الدراسة ، وأن يقتنى آلة يصل ثمنها إلى عدة آلاف من الجنيهات ، واقتناء الآلة حلم كل عازف ، وسعر الأسطوانة الجيدة ما بين ٢٥ إلى ٣٠ جنيه والكتاب يصل ثمنه إلى ٤٠ جنيه ، ولا يوجد نظام يسمح بدخول الطالب إلى حفلات الأوبرا مجانا .

ولست ضد مشاركة الأساتذه فى أعمال خارجية ، ولكننى ضد أن تدعم الدولة اتجاها واحدا فقط ، وتوفر له كافة الإمكانيات ، وتضع العقبات أمام اتجاهات أخرى ، مهنة التأليف مثلا مهنة شاقة ، ولا يوجد جهاز يدعمها أو حركة فنية يُلقى على عاتقها تطوير الموسيقى ، وأى عمل مدته عشر دقائق يستلزم التأليف له ثلاثة أو أربعة أشهر ، ويمر بمراحل من النسخ والكتابة المكلفة للمؤلف ، ولا يتاح له بعد ذلك فرصة عرضه على الجمهور ، إذلايوجد سوى أوركسترا واحد فقط ، ـ البيت الموسيقى ينتج أعمالاً بالتكليف بدون عمل مسابقة ، ويتم تكليف شخص بعينه ، وهذا يتوقف على علاقته بوزارة الثقافة ، وتزعم الوزارة أيضا أنه ليس لدينا أوبرا ، مع أن عزيز الشوان عمل أوبرا « أنس الوجود » ولم ينتج منها سوى جزء واحد فقط وعمل الأوبرا يحتاج إلى سنوات ؛ فكيف نطلب من موسيقى مصرى أن يدعم الأوبرا ، دون أن تدعمه وزارة الثقافة من خلال جهاز مسئول ، ويصبح هناك أناس يقيمون حركة موسيقية ، ومن الذى يدخل هذه المغامرة بشروط الواقع الراهن ، لذا أصبحت محاولات تطوير الموسيقى محاولات فردية ، وليس نتيجة دعم واهتمام جهات مسئولة .

ويرى « د . مصطفى ناجى هذه المشكلة ـ من أبعاد أخرى ، فيقول :

ـ عندما أنشىء المعهد كانت له أهداف معروفة ، لكن الذى لم يحسب هو المدى الزمنى لتحقيق هذه الأهداف ، والوصول فيه إلى نتائج ؛ فلكى يمكن تغيير الحياة الموسيقية ، وإبدالها بأخرى ، علينا أن نعمل حوالى خمسين عاماً حتى يتغير نمط الحياة الموسيقية ، والأمر أيضا ليس رهينة بمجموعة من الموسيقيين الجيدين والمؤثرين فقط ، ولكن من خلال دخولهم فى تيار ، مع تراكم دفعات الخريجين ، ودخولهم إلى المجتمع الموسيقى ، وتشبعه بهم ، وهى أول خطوة فى تغيير النمط ، ويتضح ذلك من وجود أعداد كبيرة من العازفين فى اشرق ، مع نسبة صغيرة من المؤلفين ، أما قائد الأوركسترا فذلك يحتاج إلى مدى زمنى طويل ، لكن ، رغم هذا التواجد ، فهم يعملون تحت قيادات قديمة ، وعندما تتغير هذه القيادات سيكون المناخ ملائماً لتوجيههم إلى الأفضل .

بالنسبة لما يحدث فى المعهد من صراعات ، رغم تدهوره ، فأنا أعتبر أن ذلك أمرا طبيعيا فالدكتورة نيبال ليست ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً ، وهى لم تتمرس بالعملية التعليمية ، فلم تدرس الموسيقى سوى بعد حصولها على الدكتوراه ، بينما عمل معظم الأساتذة الحاليين ـ وهم ممن تلقوا تعليما موسيقيا كاملاً منذ الابتدائى ـ بالتدريس منذ تخرجهم ، والتدريس يقوم على علاقة

بين الأستاذ والتلميذ ولها تقاليدها ، وإذا كان الأستاذ والفنان الجيد قد استطاع أن يعلم نفسه ، وينمي موهبته فإنه يستطيع أن يعلم غيره ، ونحن نعرف أن كل فنان اكتسب خبرة وعلّم بشكل غير تقليدي ،

لا يعتمد على القالب ، وأن كل فنان يمثل مدرسة فى حد ذاته أو اتجاه ، ويمكن تدريس ذلك العلم بشكل منهجي له أسس وتقاليد ، لكن الذى حدث أن « د . نبيال » أبعدت هؤلاء الأساتذه عن صياغة أى قرار خاص بالمعهد ، واعتمدت على أنصاف المتعلمين موسيقيا ، كما اعتمدت على المعيدين الصغار أكثر منهم ، وأصيب الأساتذة بكمّ من الإحباط بحيث أصبحت التضحية بلا أى معنى ، وحولتنا إلى فنانين مشاكسين ، وقدمت استقالتى من المعهد لهذه الأسباب .

ولو توافرت للمعهد إدارة جيدة سوف نبذل كل جهدنا معها فى التدريس والنهوض بالمعهد ، كما كان الحال أيام « د . سمحة الخولى » ، و « د . سمحة » كان لها وضع خاص ، فقد تلقت تعليما موسيقيا فى انجلترا ، وكانت أول عميدة مصرية تتولى إدارته بعد الخبراء الأجانب ، وهى أستاذة نظرية على مستوى عال ، وإدارية جيدة ولها ثقل فى المعهد ، وحريصة على تطويره ، وواكبت فى بداية توليها قدوم أول دفعات من الخريجين من الخارج ممن تلقوا تعليما كاملاً فضلا عن الموجودين واستطاعت أن تحشد كل الطاقات بتعيين كل الخريجين من أبنائه ، وحتى من لم يحصلوا منهم على تقديرات مرتفعة ، عينتهم كإداريين ، وعندما صدر القرار بإنهاء عمل الخبراء الروس . قامت بسد الفراغ ، وقمنا معها بضم الفصول التى كانوا يتولونها إلينا ، وبزيادة ساعات التدريس بلا مقابل ، لإحساسنا آنذاك بالانتماء .

لكن ، بانتهاء مدة عمادة « الدكتورة نيبال منيب » وتولى المعهد » د . حسن « شرارة » وهو أحد خريجى المعهد ، ممن تلقوا تعليما كاملاً ، أعتقد أن ذلك سيكون بداية لتصحيح الأوضاع .

وبالنسبة للعمل الخارجي للطلبة والأساتذة ، يجب أن يتم ذلك من خلال قنوات مفتوحة بين المعهد والجهات المسئولة مثل : الأوبرا ، والبيت الموسيقى ، لكنهم حالياً يضعون العقبات أمام المعهد ، لأن معظم القيادات فيها من أنصاف المتعلمين موسيقيا ، فما فعلته قيادة الأوبرا ، أنها فتتت الفرق الموجودة ، فلم تقبل هذه الفرق كما هى ، واستعانت بأعضائها فرادى، بدعوى تكوين فرق جديدة ، ولم يتم ذلك وأعتقد أنه مع الوقت ، لابد أن يتولى خريجو المعهد مواقعهم ، داخل هذه المؤسسات وسيكون ذلك بداية نهضة موسيقية ، وإلا سيكون فى الأمر خلل ما .

وأخيرا ، أمام كل هذه الأوضاع المتراكمة ، ومع تولى أول عميد من خريجى المعهد، فى ظل التغيرات التى تشهدها الأكاديمية ، وأيضا مع بداية عام دراسى جديد ، كيف يرى العميد الجديد المشكلة فى الكونسرفتوار ، والسبيل إلى حل المشاكل المتراكمة .

يقول د . حسن شرارة » عميد الكونسرفتوار :

ـ أهم شيء هو تنفيذ اللائحة الجديدة، والتطبيق العملى لبنودها ، وهذا سيغيّر من طريقة العمل بالمدرسة والمعهد ، ربما يكون ذلك صعباً ، لكننى أعتبرها مهمتى ، وكنت من المشاركين فى وضع اللائحة والتفاصيل الخاصة بقسم الوتريات الذى كنت أرأسه .

وبالنسبة للناحية الإبداعية ، فلابد أن يكون المعهد مركزاً للإشعاع الموسيقى ، من خلال بناء فرق المعهد ، لنشر الوعى الموسيقى ، وذلك بتكوين : أوركسترا الأكاديمية ، وفرقة أوبرا وفرقة كورال ، وتطوير وتنمية كورال الأطفال ، مع الاستعانة بالمؤلفين الشبان من الطلبة والخريجين للتأليف لهذه الفرق المختلفة ، أى إدماج أقسام المعهد المختلفة بالنشاط الخاص بالأكاديمية ، ودفع الطاقات والعازفين المتازين إلى الحقل الفنى الدولى ، وتمثيل مصر فى الهيئات الموسيقية العالمية ، والدخول فى مسابقات دولية ، والمشاركة فى أنشطة من خلال العلاقات الثقافية بدول العالم .

وسوف يتم التنسيق بين الأقسام ، وزيادة فترات الدراسة التى ستمتد إلى الثامنة مساء بالمرحلة الثانوية ، والمعهد العالى ، أما بالنسبة لتطوير المدرسة فالأكاديمية بصدد إنشاء مجموعة مدراس مختلفة بالأرض الجديدة المجاورة ، وبذلك سيتم فصل المدرسة عن المعهد ، وتشديد الاتجاه التربوى ، ومنع اشتراك الطلبة فى أعمال خارجية ، إلا إذا كلفوا بها مثل : حفلات الأوبرا ، وعموماً ، سوف يتم تنظيم العمل الخارجى ، بحيث يكون من خلال المعهد ، حتى يتم الحفاظ على المستوى العلمى والفنى ، وهذا التوجيه سيتيح التجربة المكملة للدراسة ، التى لابد أن يمارسها الطالب ، وبمقابل مادى يغطى مصروفاته ، وفى حدود اللائحة .

أما بالنسبة لأعضاء هيئة التدريس ، فلابد لهم من الحصول على تصريح عمل من المعهد ، وفقا للائحة ، وأن يكون هذا العمل فى صميم ما يعمل به داخل الأكاديمية ، ولا يخالف تخصصه ، وبالمستوى اللائق لمركزه الأدبى داخل الأكاديمية .

وباستغلال هذه الامتيازات والفرص من خلال المعهد ، ربما لا يحتاج معها عضو هيئة التدريس للعمل الخارجى . والوقوف أمام تيارات الموسيقى الهابطة سيكون بتقديم البديل لها ، التى تجعل الناس يعرفون الجيد من الردىء ، ولابد من وضع وجهات نظر الأساتذه فى الاعتبار ، ومشاركتهم ، فى وضع سياسة المعهد ، وإدارته .

أما بالنسبة لتطوير المناهج والدراسة الموسيقية ، فلن يتم الوقوف عند شكل واحد ، وسيتم الاستعانة بخبراء أجانب ، والاطلاع على ما هو جديد بإرسال البعثات ، ومتابعة تطورات الدراسة .

متابعات

بشير السباعى

الاحتفاء بثقافة الآخر
درس مصرى من الأربعينيات

بينما كان الحلفاء يدكون ويحرقون درسدن والمدن الالمانية الأخرى بالحديد والنار، على الرغم من الانهيار الواضح للجيوش الهتلرية ؛ أى دون مبرر عسكرى ؛ وبينما كان اللورد البريطانى فانستارت يعلن بنبرة شوفينية صارخة أن الشعب الألمانى [الذى قدم للإنسانية أروع الإسهامات الثقافية الديمقراطية] يجب أن يتحمل المسئولية عن جرائم هتلر وزبانيته البرابرة وأن يدفع ثمن هذه الجرائم ، ارتفع من القاهرة ، على صفحات « المجلة الجديدة » ، صوت الفنان والكاتب المصرى المبدع « رمسيس يونان » احتجاجا على الافتراء على الشعب الألمانى وعلى مخطط تصويره — دون وجه حق — فى صورة الشريك فى البربرية النازية التى كان هو نفسه أول ضحاياها :

إن عشرات الآلاف من الألمان ، من الرجال والنساء ، قد ماتوا فى غرف التعذيب والسجون ومعسكرات الاعتقال الهتلرية أو اضطروا إلى الهرب من وطنهم المنكود الذى استولت عليه الذئاب ، وفقدت مئات الآلاف من الامهات والزوجات الألمانيات أحباءهن من الأبناء والأزواج الذين حولهم الفاشيون إلى وقود للمدافع فى حرب غير عادلة ، جرت البشرية إلى مجازر رهيبة ودمرت ما لا حصر له من المنجزات الثقافية الرائعة .

ووسط المجزرة الدموية ، صادف جورج حنين (١٩١٤ — ١٩٧٣) — الشاعر السريالى الكبير — إقبال العلايلى ، حفيدة « أمير الشعراء » ، ذات الشعر الأسود والفستان الاسود ، والتى لم يعرف الشاعر أين ينتهى شعرها وأين يبدأ فستانها !

وخلال الشهور الأخيرة للحرب ، قرر الشاعر وحبيبته الدفاع عن شرف الشعب الألمانى ، شهيد بربرية النازية والحلفاء .

وفى الشهر الأخير للحرب فى أوروبا (مايو ١٩٤٥) ، نشرا فى القاهرة — بالفرنسية — كتابا جميلاً تحت

عنوان « مائدة المانية » ، يتضمن مختارات من الأعمال الإبداعية لاكثر من اربعين كاتبا ألمانيا ، عبر نحو مائتى عام ، من بينهن ليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨٥) وشيللر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) وهيردر (١٧٤٤ — ١٨٠٣) و جوته (١٧٤٩ — ١٨٣٢) وهاينه (١٧٩٩ — ١٨٥٦) و هولدرلين (١٧٧٠ — ١٨٤٣) وشليجل (١٧٦٧ — ١٨٤٥) وشيلنج (١٧٧٥ — ١٨٥٤) و نوفاليس (١٧٧٢ — ١٨٠١) و نيتشه (١٨٤٤ — ١٩٠٠) و اوتو لودفيج (١٨١٣ — ١٨٦٥) .

وقد جاء فى إهداء هذا الكتاب : « إن هذا الكتاب مهدى إلى الالمان الذين دفعوا حياتهم منذ عام ١٩٣٣ [اى منذ وصول هتلر إلى الحكم] ثمنا لتعلقهم بالحرية » . وجرى تصدير الكتاب بأبيات للشاعر الالمانى هاينه :

« لو قدر للحرية يوما ما
— وليحمنا الله من ذلك اليوم —
ان تختفى من على ظهر الارض ،
فإن حالما المانيا
سوف يستعيدها فى صميم احلامه » .

وجاء فى تقديم الكتاب : « لقد فكرنا فى نشر هذه المختارات ، اليوم بالتحديد ، تكريما للمساهمة السخية التى قدمتها ألمانيا إلى الفكر الحديث ، وإلى توجه يحمل النشاط الشعرى المعاصر » .

ويتبدى احتفاء چورج حنين و البال العلايلى الرائع بمساهمة المانيا فى الثقافة الإنسانية فى إخراج الكتاب نفسه ، والذى يتضمن بورتريهات ولوحات فنية نادرة ، كما يتبدى فى اختيار أحسن الترجمات الفرنسية للنصوص الألمانية . فقد قام بهذه الترجمات مبدعون فرنسيون: بارزون مثل چيرار دو نيرفال و اندريه جيد ومدام دو ستايل و چورج سادول .

ورسالة هذا الجهد ، الذى بذل خلال الأربعينيات فى القاهرة ، واضحة : يجب إخراس العنصرية الثقافية وإخراس الدعوة الشريرة إلى الانعزال الثقافى وإلى نبذ ثقافة الآخر أيا كانت . وهذه الرسالة ما تزال ملحة ، بل إنها قد اصبحت اكثر إلحاحا ، خاصة فى بلادنا ، حيث تنخرط غربان التجهيل الآن بنشاط محموم فى مخطط كريه يهدف إلى قتل كل ما هو جميل فى ثقافتنا نحن من خلال عزلنا عن التفاعل الحر مع ثقافة الآخر .

متابعات

ممـــدوح بـــدران

مهرجـــان شعراء الحداثة

أقامت جماعه الشعر بكليـة دار العلوم يوم الأربعاء ٨ يناير ، مهرجانا لشعراء الحداثة فى مصر : **احمد عبد المعطى حجــازى وحســن طلب ، حلمى ســالم ، احمد زرزور** . حضر المهرجان حشد من رجال الإعلام ولم يتخلف عن الحضور سوى الشـاعـر **احمد عبد المعطى حجازى** لمرضـه وحضر من الأســاتــذة د . **محمـد بلتاجى** عميد الكلية د . **احمد كشك** وكيـل الكلية د . **أيمن ميـدان** رائد الجماعة ، د . **شفيع الدين السيـد** وحضر من النقاد أحمد عبـد الرازق أبو العلا .

وفى كلمـة الشاعـر **اشرف أبـو جليل** ـ مقرر الجماعة ـ التى ألقاها ترحيباً بـالشعراء الضيـوف ذكر أن هذا المهرجان يأتى منحازا لكل القيم الحداثية فى الشعراء ردا على مـاساد ومايسود الساحة الثقافية فى خـارج الجامعة وداخلهـا من روح متزمتـة تتهم التجديد باتهامات تصل إلى حد التكفير الدينى وتدمير التراث .

وقـد واجهت جمـاعـة الشعـر اضطـهـادات متبـاينـة من شتـى الاتجاهات الفكرية والعقائدية وحتى من إدارة النشـاط الثقافى نفسهـا ، التى تفـرض علينا كـل مرة أسمـاء بعينها .

وقـد ذكر الـدكتور عبـد الفتـاح عثمان معرفا بشعراء السبعينيـات ، إنه ظهر بعد هزيمة يونيـو ١٩٦٧ م جيـل جـديـد من الشعـراء فى مصر أحسـوا بالإحبـاط ومعظمهم تعرض للاضطهاد وللغـربة ، وقـد واجهوا جميـعـا أزمـة النشر فلجئـوا إلى « الماستر » عـلى نفقتهم الخاصـة ، فصـدرت دوريـات بـاسم جمـاعـة « **أصوات** » وجماعة « **إضاءة ٧٧** » وقد جاءت أشعارهم انعكاساً لواقعهم الذى عاشـوه ، وقد ألقى الشعـراء **رضـا العربى ، مصطفى عبـادة ، حسن خضر** ، أشعارهم بالإضافة إلى شعراء الجماعة والشعراء الضيوف .

ثم دار حوار مفتوح من جانب طلبة الكلية مع شعراء السبعينيات حـول نتاجهم الإبداعى وقضـايا الحـداثة وإشكاليات الغموض وقد رد الشاعر **حلمى سالم** على التهمة الموجهة نحوه

فقال إن الحداثة ترتبط بكل القضايا الأدبية المعاصرة أولاً : ـ

أما لماذا تصبح هذه الألفاظ غريبة فى الشعر ؟ ربما نتصور دائما أن للشعر لغة ومفردات خاصة به ؛ ذلك أننا نتوهم أن هناك مفردات شعرية وأخرى غير شعرية فليست كلمة الليل أو القمر أجمل فى ذاتها من كلمة الطين أو ميدان السيدة زينب . اللغة إذن هى السياق ومجموعة العلاقات اللغوية وليست المفردات ونحن نسعى دائما إلى أن نؤكد على أنه ليست هناك مفردة محرمة .

ونحن ندعو إلى أن يأخذ المتلقى من القصيدة مابها وليس مابذهنه . فلن تنجز لك قصيدة **حسن طلب** مايمكن أن تنجزه لك قصيدة صلاح عبد الصبور ومن يقرأ **أعمالنا** قد يجد فيها ماهو فى قصائد غيرنا وقد لايجد شيئا من ذلك على الإطلاق .

ثم وجه احد الطلاب سؤلا إلى **حسن طلب** قائلا فى قصيدتكم **آية جيم** قدستم حرف الجيم مما يتنافى مع العقيدة ، نرجو التوضيح ؟

فقال **حسن طلب** إن **آية جيم** قصيدة تعتمد على حرف واحد لا لكى تطلبه لذاته ولكن لكى تتعامل مع دلالته الرمزية والصوتية والتراثية والدلالية ، فإذا استقبلت الجانب الصوتى فحسب فأنا أعتقد أنك بذلك تظلم نفسك وتظلم القصيدة ، فنحن لانستطيع أن نتعامل مع حرف **الجيم** باعتباره صوتاً فى ذاته ولكن يجب أن نتعامل معه باعتباره قيمة دلالية وتراثية ورمزية ولعلكم تعتقدون أن هناك ألفاظا مهجوره أو ميتة ، وليس هذا صحيحا فاللغة لاتموت ، ولكن هناك مفردات لاتستخدم يمكن أن يبعثها الأدباء وأن يعيدوا استخدامها ففى قصيدة **الخازباز** مثلا ، ربما لايوجد من أسماء الحشرات مما يصلح أن يقوم مقام هذه المفردة ، فقد اعتمدت القصيدة على الإيقاع والطاقة الموسيقية لهذه المفردة .

ثم تحدث **أحمد عبد الرازق ابو العلا** قائلا أنه من الخطأ أن نبحث عن أن المعنى فى الشعر لفهم النص ، ذلك المعنى الشعرى يترسب من خلال القصيدة على مدى عملية القراءة وأنا أعتقد أن المعنى جزء من القصيدة كما أعتقد أن الحداثة قد اعتمدت على محورين أساسيين الأول : ـ الحداثة والدلالة ، الثانى : الحداثة والسياق « الصياغة » كما أن تجربة « **أصوات** » « **وإضاءة ٧٧** » كانت تستند إلى أرض الواقع استنادا غير مباشر .

ثم اختتم الندوة الدكتور **عبد الفتاح عثمان** مؤكدا أن **شعر الحداثة** شعر صعب ، يحتاج إلى قراءة ثانية . كما أن فهم الشعر يحتاج إلى كم من المعرفة لأنه لايعتمد على التشبيهات القديمة وإنما هو إبداع جديد خاص ، وإن لكل عصر حداثته إن هؤلاء الشعراء الحداثيين لم تنقطع صلاتهم بالتراث ومعظم شعرهم يشهد على ذلك .

كانت هذه الندوة الناجحة ، هى آخر ندوة ينظمها الشاعر « **أشرف أبو جليل** » مقرر جماعة الشعر ، الذى أعلن عن استقالته بعد سنوات أربع من العطاء والجهاد ضد الجبهات المتزمتة فى الكلية ، تقول كلمته التى وزعها على الحاضرين فى ذلك المهرجان :

(يأتى هذا المهرجان منحازا لكل القيم الحداثية فى الشعر ، ردا على ماساد ويسود الساحة الثقافية فى خارج الجامعة وداخلها من روح تركن إلى الثبات والتغنى بأوهام زائفة ، وتتهم التجديد باتهامات تصل إلى حد التكفير الدينى والخروج الفكرى وتدمير التراث) .

متابعات

مصطفى القاضى

معرض الكتاب .... عيدنا الثقافى الكبير !

لقد تعودنا الا يكون معرض القاهرة الدولى للكتاب ، مجرد سوق للكتاب ، فهو بالإضافة إلى ذلك ، مهرجان ثقافى عربى كبير ، يتضمن مختلف أنواع الأنشطة الثقافية ، كذلك كان معرض القاهرة الدولى الرابع والعشرين للكتاب ، الذى اقيم فى أرض المعارض بمدينة نصر فى الفترة من ٤ إلى ١٧ يناير ١٩٩٢ ، والذى أصبح المعرض الثانى فى العالم بعد معرض فرانكفورت .

خمسة وستون دولة وحوالى ٤٠٠ محاضر اشتركوا فى معرض هذا العام تركزت مناقشاتهم حول مستقبل الثقافة العربية من خلال عدة محاور ، وذلك من خلال الندوات الثقافية واللقاءات الفكرية التى اقيمت فى المعرض .

وكان الرئيس مبارك قد التقى بعد افتتاحه المعرض فى اليوم الأول ، مع ادباء ومفكرى مصر فى حوار ديمقراطى مفتوح كعادته كل عام ، اجاب فيه عن أهم القضايا على المستويين الداخلى والخارجى ، وعن كل الاسئلة والاستفسارات التى وجهها له الكتاب والمفكرون ورجال الصحافة والإعلام ، وإن كنت أرى أن بعض الأسئلة التى طرحت فى هذا اللقاء لم تكن على المستوى اللائق ، فلم يحاول المثقفون أن يستغلوا وجود الرئيس معهم ، وأن يدور حديثهم حول القضايا العامة السياسية والثقافية ، وإنما طرحوا بعض المشاكل الشخصية . ومع ذلك فإن الرئيس طرح العديد من القضايا التى تهم المثقفين والتى تتعلق بالأمور الوطنية والقومية والثقافية .

والظاهرة اللافتة للنظر هى امتلاء القاعات المخصصة للندوات الثقافية واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية طوال فترة المعرض عن آخرها فى أثناء انعقاد هذه اللقاءات الهامة ، وكان هذا دليلا واضحا على تعطش الجمهور المصرى للثقافة الجادة والرفيعة .

وكان الإقبال على أنشطة المعرض الأخرى على نفس مستوى الإقبال على الندوات الفكرية ، حيث شهد

المقهى الثقافى ومخيم الإبداع وسراى (يوسف علام) إقبالا جماهيريا كبيرا .

ولعل أهم ما طالب به المشاركون فى الندوات من المثقفين العرب ، أن يستفيدوا من تراكم الخبرات الثقافية وأن ينفتحوا على الثقافة العالمية ، وأن تُلبىُ حاجة الشعوب إلى التطور ، حتى يصبح لنا دور ونخرج من زقاق التاريخ إلى الطريق الواسع فى مسيرة التقدم العالمى . وقد أشار بعض المحاضرين إلى أن الثقافة العربية سوف تتأثر بما حدث فى العالم بانهيار المعسكر الاشتراكى وتفكك الاتحاد السوفييتى .

وأشار بعض المتحدثين فى ندوات المعرض إلى أن هناك ثورة فى المعلومات ، ولكننا غير مشاركين فيها لأن شعوب العالم الثالث تتلقى المعلومات ولا تشارك فى صنعها ، وليس لها دور فى هذا المجال ، وأن عصر المعلومات الذى نعيشه يفوق فى الخطورة والأثر عصر الثورة الصناعية ، ومعظم ما يكتب فى هذا الموضوع يميل إلى التهليل لثورة المعلومات .

وقد استطاع المعرض أن يجذب عددا كبيرا من الرواد هذا العام فقد بلغوا حوالى ثلاثة ملايين زائر ، رغم أن توقيت المعرض جاء فى وقت امتحانات طلاب الجامعات المصرية والمرحلة الثانوية ورغم ذلك فقد أعاد ليالى القاهرة الثقافية من جديد ، التى تدل على مكانة هذا البلد وحضارته العريقة .

وقد التقى رواد المعرض مع مجموعة كبيرة من كبار مثقفينا وكبار رجال الدولة ، من خلال اللقاءات الفكرية ، تحدثوا فيها حول القضايا السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية والعلمية . ومن المتحدثين فى هذه اللقاءات الدكتور عصمت عبد المجيد الأمين العام لجامعة الدول العربية ، وفاروق حسنى وزير الثقافة واللواء محمد عبد الحليم موسى وزير الداخلية والدكتور حسين بهاء الدين وزير التعليم والدكتور أسامة الباز الوكيل الأول لوزارة الخارجية ومدير مكتب الرئيس للشئون السياسية ، والدكتور مصطفى الفقى مدير مكتب الرئيس لشئون المعلومات وصلاح منتصر رئيس مجلس إدارة دار المعارف ، ولطفى الخولى و انيس منصور والدكتور سمير سرحان .

مناظرات ....

والجديد فى المعرض الماضى إقامة العديد من المناظرات الهامة ، لأول مرة منها مناظرة مصر بين الدولة الدينية والمدنية والتى حضرها أكثر من عشرين ألف مواطن حيث امتلأت القاعة ، وظل آلاف بالخارج يتابعون حوار العلماء والمفكرين من مكبرات الصوت الموجودة ، على جدران قاعة الندوات ، وقد اشترك فى هذه المناظرة كل من الشيخ محمد الغزالى والمستشار مأمون الهضيبى ود . محمد عمارة ود . محمد خلف الله ود . فرج فودة وأيضا تم مناظرة أخرى عن التجسس من الفضاء فى حرب الخليج وثالثة عن النظام العالمى الجديد : عدل وسلام أم بلطجة سياسية ؟ ورابعة عن مؤتمر السلام بين التأييد والمعارضة . وخامسة عن الماركسية : هل تنتمى للتاريخ أم للمستقبل ؟ وسادسة عن بنوك الأعضاء حرام أم حلال ؟ وأخيرا عن المدمن مريض أم مجرم ؟

والطريف أن الكاتب لطفى الخولى أشار فى اللقاء الفكرى الذى نظمته معه هيئة الكتاب إلى أن التغيرات التى حدثت فى الاتحاد السوفييتى جاءت فجأة وقال إنها مثل الانفجار الذى حدث فيما يسمى بالمعسكر الاشتراكى وبالذات فى الاتحاد السوفييتى ، وبهذا الانفجار الكبير تكشف لنا أن قانون « أنا والآخر » ل

يعد مجديا ولا يستطيع أن يحكم حركة الحياة ، وأكد أنه لا يوجد الآن فى العالم شيء إسمه الشيوعية وإننا أمام حالة فوضوية من المتغيرات .

وبالنسبة للكتب التى احتلت المكانة الأولى فى قائمة المبيعات هذا العام : فكانت كالعادة كتب التراث والكتب الدينية والعلمية والكتب القديمة فى سور الأزبكية بالمعرض . وكذلك كتب الأطفال ، مع أن أسعارها كانت مرتفعة جدا ، فالكتاب لا يقل ثمنه عن أربعة جنيهات . وبصفة عامة اختلف سعر الكتاب من جناح لآخر ولكن من الأشياء المؤسفة أن معظم أصحاب دور النشر الخاصة ، رفعوا أثمان الكتب بأزيد مما هو مدون عليها فى الأصل .

وكان على إدارة المعارض الاهتمام بتوفير دورات المياه والاستراحات ، وأيضا وضع لافتات توضح اماكن الأجنحة وأسماء الناشرين .

أتمنى ألا يشارك فى ندوات العام القادم وأمسياته الشعرية عدد أكثر من اللازم كما حدث فى بعض ندوات هذا العام ، لأن العدد الكثير لا يسمح لأحد بأن يقول شيئا حقيقيا ولا يسمح للجمهور بأن يتابع على النحو الأمثل .

أخيرا فقد استطاع المعرض أن يجعل مصر تعيش عيدا ثقافيا كبيرا استمر لمدة أسبوعين وتبارى فيه كبار الشعراء والأدباء المصريون والعرب والأجانب ، والتقى فيه شباب الأدباء بجمهور كبير استمع لهم وتحاور معهم حول أعمالهم !

متابعات

فــؤاد قــنديل

رســائــل مــن مصــر

لم يتـوقف غـرام دول الـغـرب بحضارة مصر وموقعها ومناخها عند قـادة هذه الـدول وحُكّامهـا وكبـار السيـاسيين فيهـا ، بل انتقـل هـذا الغرام إلى الرحالة والأدباء والمفكرين وإن اختلفت الرؤى والأهداف .

وقد قدم إلى مصر من رجال التاريخ والفلسفة والأدب عدد يصعب حصره يأتى فى الصدارة منه « إدوارد وليم لـين » ، « وفورستـر » و« رامبو » و « جيـرار ويـرفـال » و« لـوريس داريـل » ، و« ميشيل بـوتـور » ، و « شاتو بـريان » ، و« كـراتشلوفكى « وسولوجوب » .. وغيرهم .

وكتب أكثـرهم دراسات وصفيـة ضافية عن مصر والمصريين ، غاصت إلى حـد كبـير فى الأحيـاء الشعبيـة والريف والصحارى والمدن العامرة ، وفى الوقت ذاته أخـذت طريقهـا إلى الطبـاع والأرواح ، ولم تغفل الآلام والآمـال ، إذ كانـوا حريصـين على العيش بـالقـرب من النـاس خـلال ممارستهم حيواتهم الطبيعية .

ولعل « إدوارد لين » الذى مكث فى مصر حقبة من عهد « محمد على » يُعد أفضل من استطاع أن يصف بـدقة زوايا تحتية من المجتمع المصرى من خلال كتابه « المصريون المحدثـون شمائلهم وعاداتهم » ، وهو دراسة تفصيليـة دقيقة لتقـاليد المصـريين وطباعهم ، الأمر الـذى يجعل منهـا وثيقة تاريخية واجتماعية ، على قدر كبير من الأهمية .

وإذا كان علم التاريخ يعنى بذكر النواحى السياسيـة العليا . كعهـود الحكام وتباينها ، والحروب والمواقع العسكرية والثـورات ، فإن الأجـدر بـالالتفـات والتقييم هـو مثـل هـذه الكتـابـات ، التى تتنـاول أعمـاق المجتمعـات ، ومشـاعـر أبنـائهـا ، ومبررات سلوكيـاتهم ، إزاء المواقف المختلفـة ، وهو مـا يعتبر التسجيـل الحقيقى والصـادق لهـذه الفتـرة أو تلك .

من هذه الكتابات التى نعتد بهـا كتـاب « رسـائـل من مصر » وهـو مجموعة رسـائل بعثت بهـا السيدة « لوسى دف جوردون » إلى زوجهـا

ووالدتها ، فى المدة من ١٨٦٢ إلى ١٨٦٩ . وقد جمعها احد احفادها وهو « جـوردون ووتـرفيلـد » واصدرها فى كتاب نشر عام ١٩٦٩ ، بمناسبة مرور مائة عام عـلى وفاة جدته ، وقام على تـرجمة الكتـاب الأستاذ : « احمد خاكى » ونشرتـه هيئة الكتاب .

و« جوردون ووترفيلد » صحفى عاش فى مصر إبان العشـرينيات من هـذا القرن ، وكـان رئيسا لتحـرير جـريـدة مصـريـة تصـدر بـاللغـة الإنجليـزيـة هـى « الإجيبشـان جازيت » ، وقد اصدر كتابا عن الحركة القومية فى مصر .

أمـا الـرسـائـل فتعتبـر وثيقـة اجتماعية ودينية وسياسية ، جديرة بأن تأخذ مكانها بين كل الدراسـات التى تسعى لتقييم عهد إسماعيـل ، الذى تنسب إليه إنجازات حضارية هامة . لقد رات الكاتبة رؤية العين كل مـا كتبت عنه ، وشـاركت فى حيـاة الناس مشاركة إيجابية تصل إلى أبعد من الـمواساة فى الأزمـات ، وعـلاج بعض المـرضى . وقد نتـج عن ذلـك تعـاطف شعبى فريـد أحـاط بهـا ، وتغلغل فى كيانها ، حتى لقد تمنّت أن تعيش العمـر كلـه فى الأقصر ، بـين الدفء والجمال والبساطة والإيمان ، ولم يكن غـريبا عـلى قوم لم تفسـد السيـاسـة ولا الحيـاة المعـاصـرة نفوسهم أن يحبوا السيدة « لوسى » ويعتبروها فى بعض المواقف الإنسانية « شيخة » ، كما كـانوا يسمـونها . بصرف النظر عن دلالـة الشيخة فى الدين الإسلامى .

ورغم أن كل رسائل « لوسى » عن « الأقصر » فـإن ذلك لا يحـول دون الاعتماد عليها فى التعرف على كثير من الأوضاع السياسية فى مصر كلها .

ولـدت السيـدة « لـوسى دف جـوردن » عـام ١٨٢١ لـوالـد هـو « جون استن » أحد رجال القانون ، وأمها كانت سيدة مثقفة تجيد عدة لغات ، وكانت الأسرة وقد تعودت أن تستقبـل فى بيتها صفـوة المفكـرين والكتـاب ، حيـث نشـأت بينـهـم « لوسى » نشأة ثقافية ، دفعت بها إلى دنيا الادب ، وحب اللغات والترجمة ، واجتهدت فى أن تهب كل وقتها لهذه الهـوايـة الأثيـرة ، إلى أن اصيبت بمرض السل فى عام ١٨٥٢ وكانت قد تـرجمت عشرة مجلـدات ضخمة فى التاريخ والقانون .

وعلى مدى عشر سنـوات واصلت العلاج بكافة السبل والوسائـل دون تقـدم يذكـر ، حتى نصـح الأطبـاء بضرورة سفرها إلى مصر ، بحثا عن الـدفء ، فـوصلت القـاهـرة عـام ١٨٦٢ ، وقضـت فيهـا شـهـورا ، انتقلت بعدها لـلاستقرار فى الأقصر حيث اقامت فى بيت كان يسمى « بيت فرنسا » فوق معبد الأقصر الذى لم يكن قد اكتشف بعد .

تجـولـت لـوسى بـين النـاس وعـاشرتهم ، وقـد تمكنت بعقليتهـا المتفتحة ، وثقافتها الرحيبة ، وحبها للعـدل ، من التعرف عـلى التركيبـة المصرية البسيطة ، التى تجذب كـل من يتعامل معها بتدفق إنسانى يخلو من العُقد .. تقول فى رسالة إلى زوجها تصف القـاهرة بعـد أيام قليلـة من وصولها :

« لقد انغمرت فى ليالى الف ليلة الحقيقيـة ، فالحيـاة فى القـاهـرة ما هى إلا حياة ذهبية . بلغت الحَد الأقصى من التسامى والشعر ، بل الـوجود فيهـا ليس إلا خليطا من التعاطف والأدب الجمّ ،

بينمـا تصف حياتهـا بالأقصر فى رسالة أخرى :

« جلسنـا فى جـوسق مقـام فى حديقة من الخضروات ، وشربنـا لبنـا طازجـا جديـدا ، والجوسق نظيـف مصنـوع من عـراجـين النخل ، وشهدنا القمر وهو يرتفع وراء الجبال ، فيغشى نوره كل شىء

كأنما هو شمس أكثر نعومة ، وهنا ترى كل الألوان فى ضوء القمر ، كأنما انت فى رائعة النهار ، إن الليل هنا ليبدو كما لو كان نهارا. رخوا مكبوتا موحشا ، يلفه السحر من كل نواحيه حتى كأنك فى حلم من الأحلام » .

وتتحدث عن العالم السحرى الذى تعيشه . وقد تألقت فيه الآلهة المصرية القديمة عابرة بحار الأزمان فى زورق الأسطورة ، إلى أن تبلغ شطوط الحاضر فتلثّم خدود الحالمين :

« وأسفر الصبح عن لون قرمزى داكن ، ونزلت إلى النيل ، فُغُصْت فُيه ورأيت الفتيات على الشاطىء المقابل ، وهن فى أزياء الصيف وقد ضربن حول أردافهن الدقيقة بأحزمة من الجلد رشيقة إلى درجة القداسة ، وكن يحملن على رءوسهن الصغيرة السامقة سلالاً على شكل الأطباق ، ملأى بالأذرة ، ودلفت إلى بهو الأعمدة ـ فجلست عند نهايته ، وصعّدت النظر إلى أثيوبيا ، وراودتنى أحلام رأيت فيها أوزوريس ، وغفوت قليلا ، ولم أصح إلا حين قبّلنى آمون رع على وجنتى اليسرى » .

وتشارك السيدة « لوسى » الناس حيواتهم ، وتستدرجها طقوس العابدين للاطلاع على العبادات التى يمارسونها للخلاق العظيم ، وتحاول أن تبحث عن هذا الوجد الدينى فى سلوكيات المصريين ، وتنتهى إلى قناعة تسطرها فى الرسالة التالية :

« إن العقيدة الإسلامية عقيدة بسيطة ولا يسيطر عليها رجال الدين ، كما يفعل القسيسون عندنا ، وهذا مما يميز هذا الدين على وجه اليقين ، وفى نظرى أن الإسلام يقوم على العقل بدرجة عملية ، وفى الدين عنصر هومرى هام ، فالنبى بطل مثل أكليز وهو يحارب ويصلى ويعلم ويتزوج النساء ، فهو فى الواقع بشر ، وليس معنى مجردا ، وباختصار فقد خلّف محمدٌ فى الدين الطابع الرومانتيكى ، أو قل إن ذلك طبيعى فى دم هؤلاء الناس ، وعلى الرغم من أن القرآن يستند إلى الفهم الصحيح ، إذا قورن بالتوارة ، فقد كنت أحسب أن العرب بلداء الفهم إلى حد بعيد . حتى استطعت أن أفهم شيئا من لغتهم » .

وهى تصور لنا فى رسالة إلى زوجها تفاؤلها بحالتها ، وبإمكان الشفاء . بينما هى غارقة فى حبها الصادق للعيش فى الأقصر :

« لقد أصبح الجو منذ خمسة أيام أو ستة كأنه هو الجَنة نفسها ، إنى لأجلس فى شرفتى السامقة وأرتوى من نسيم الشمال الحلو ، وأنظر إلى الجبال الفخمة على الشاطىء المقابل وأظن أنه لو كنتم هنا معى انت وأفراخى الصغار لكانت أحسن حياة ، إن جمال مصر لينمو فى نفسى يوماً بعد يوم وأظن أنها قد بلغت من الجمال غاية خيرا مما كانت عليه فى السنة الماضية .

أما عن مصر فقد صورت تلك السنوات العجاف التى عاشتها البلاد خاصة عام ١٨٦٧ فتقول :

« أصبحت البلاد بلقعا لا زرع فيها ولا ضرع ، وأشعر أن قدم التركى كانت ثقيلة من غير شك ، فلا أرى دابة واحدة حيث كان أمامى خمسون ، لقد ذهبت الحمير والإبل والخيل والماشية ذات القرون ، وماتت الكلاب إلا قليلا . ونقص عدد الصقور وجوارح الطير إذ لا يترك البشر الفتات .. زحف هذا البلاء إلى الصعيد ، وسيتحول الآن إلى كارثة رهيبة » .

ويصل اهتمامها بالفلاح المصرى الذى تراه مسكينا تجتمع عليه مطالب كثيرة ، وتبطش بإنتاجه الهزيل

مطامع حاكم مبدّد ، وزبانية خلت قلوبهم من الرحمة ، إلى أن تُسأل عن نظام ملكية الأرض فى مصر ، فتحرر خطابا طويلا لأمها فى يناير عام ١٨٦٥ تقول فيه :

« كل الأرض المصرية ملك لسلطان تركيا ، والباشا هو وكيله عليها ، وهذا بالاسم طبعا كما يعلم الجميع ، وعلى ذلك فليس هناك ملاَّك لهذه الأرض ، ولكن هناك مستاجرون يدفعون من مائة قرش إلى ثلاثين قرشا سنويا ضريبة على كل فدان ، بحسب جودة الأرض ، او بحسب درجة المحسوبية التى تكون بين الباشا وبين المستاجر الذى يستفيد منها . وميراث هذه المؤاجرة قاصر على الأبناء ، فلا يشمل غيرهم من ذوى القربى ، ولا ذراريهم ، ويستطيع المستاجر أن يبيع هذه الإيجارة ، ولكن عليه ان يستاذن الحكومة فى ذلك ، فإذا توفى المالك او المستاجر ، من غير ولد ، تئول الأرض إلى السلطان اى إلى الباشا ، وإذا أراد الباشا ان يستولى على ارض فرد من الافراد ، فيمكنه ذلك ، إما بتعويض أو من غير تعويض ... ولا تحسب انى ابالغ فقد رايت ذلك راى العين ، رايتُ ارضا يستولى عليها من غير تعويض ، ورجلا اعرفه أُعطِىَ فدانا من الصحراء الجرداء عوضا عن كل فدان من الأرض التى فلحها ورواها ، لقد بلغ نظام الاستنزاف والتخريب حدّا لا يمكن تجاوزه ، وقصة الإنجيل عن « تابوت » وكرومه تتكرر هنا يوما بعد يوم ، ولكن على أوسع نطاق لقد قررت الحكومة ان يسلم الفلاحون ثمانية جمال عن كل فدان ، مساهمة فى حمل الجنود إلى السودان . وقد أصبح المكان كله ارضا جرداء ، والرجال يُضربون دائما ، فواحد يُضرب لأن جمله ليس بالجودة المطلوبة ، وثان يُعذّب لأن سرج جمله قديم أشعث ، ويُضرب آخرون لأنهم لم يستطيعوا إمداد الحكومة مقدما بمال ينفق على إطعام اربعة جمال وأجرة حارسهم لمدة شهرين ، وقد ظل الكرباج منذ الصباح يعمل على ظهور جيرانى واقدامهم » .

وفى الرسالة نفسها تقول عن زيارة صبى من آل روتشيلد :

« لقد وفد على باخرة من بواخر إسماعيل ، وقد جاء فى ركب كانما هو امير من امراء المملكة ، على باخرة من بواخر الباشا . وهو الذى لم يتعد الرابعة عشرة .. لقد تكفل الباشا بكل نفقات الرحلة وكل من يقومون على خدمتها من الاتباع . لقد قال لى فلاح عجوز « كل ذلك من أجل مال اليهودى » .. إنى لآسفة إذ اقول : إن كلمة يهودى لم تزل نتنة تزكم أنوف العرب ، بقدر ما تزكم أنوفنا » .

كانت السيدة « لوسى » تعانى من التعاطف العميق مع حالات الجوع والفقر والقهر التى يتعرض لها المصرى ، الذى اعترفت فى رسائل كثيرة بذكائه ، وحيويته ، وطيبته ، ونخوته النادرة ، وسخاء روحه قبل سخاء يده . لذلك لم تجد إلا ان تكتب تعبيرا وتنفيسا عن هذا التعاطف الذى يثقل روحها الرقيقة . واتخذت فى مجال الكتابة سبيلين : الأول ان تكتب لزوجها ووالدتها كى يُشيعا ما يرد بالرسائل فى الأوساط الاجتماعية العليا فى لندن ، والثانى ان تكتب لإبنتها « جانيت » وهى مراسلة جريدة « التايمز » فى القاهرة حتى تنشر هذه الحقائق وربما تصل إلى الوالى ويدرك ما يقترفه رجاله ، ولكن يبدو انها لم تحظ بالاستجابة الكافية لدى الطرفين ، فقد كانت بريطانيا مشغولة بالهند ، والثورات التى تندلع فيها على

أيدى دعاة التطرف الدينى ، وفى الوقت نفسه كانت تعد للبحث عن مستعمرات جديدة تلبية لدعوات الأوساط الاجتماعية ، بحثا عن مجالات جديدة لاستثمار الأموال ، وترويج السلع ، وتحقيق المكاسب التجارية ، أما عن إسماعيل فلا حاجة بنا للحديث عنه ، وعن أفكاره وطموحاته الغربية ، التى لا تتسق معها آلام الشعب المسكين .

وفى يناير ٦٩ تقضى عيد الميلاد فى أسوان ، وتبعث برسالة إلى زوجها قائلة .

« كم انا مشوقة لأنقل إليك هذا المنظر كى تراه رأى العين ، فقد كان رمضان يصدح باغنية من أغانى الغرام ، ويضرب بنغماته على طبلة دقيقة ، بينما كانت زنيب ترقص على إيقاعه كأنها صورة حية ، وكان اللاعب على الربابة يستخرج منها نواحا كأنما كان نواح إيزيس على فقيدها أوزيريس . وفى هذا الجو الذى أنتشى فيه حينما أكون فى هذه الفانتازيا المصرية الحقيقية ، فإنى اسائل نفسى هل أعيش أنا فى تلك الساعة ، أم انتقلت إلى ماض سحيق ، مقداره أربعة آلاف ، بل عشرة آلاف سنة » .

أما فى أوائل يوليو وقد اوشكت على الرحيل ، لا عن مصر وحدها بل عن العالم اجمعُ ، بما فيه من عطف وانانية ، وبما يجتاحه من قسوة وظلم واستعباد ، وما يتخلله من حب وجمال واشواق إنسانية ، لا تنتهى ، ولا يخلو منها قلب اشد الناس بؤساً .. فقد كتبت تقول لزوجها .

« إنى انتظر لأن نهايتى صابرة وسط قوم يشفقون على ، ويحبوننى ، فأشعر بينهم بالراحة ، وإن سفرى من الأقصر ليشهد ما يدعو إلى الأسى ، فقد كان أهلها يعتقدون أنهم فى وداعى الأخير ، ولن يرونى مرة أخرى .

كان عطف الناس وإشفاقهم على مما يمّس شغاف القلوب : من القاضى الذى حفر لى قبرا ليدفننى بين أهله ، إلى افقر الفلاحين ، ولا تبعث إلى بممرضة فقد بلغ الألم الجسمانى ما لاأود أن يشهده الآخرون . وقد مثلت موتى منذ يومين كما يقوم الممثلون بتجربة ادوارهم ، فغبت عن الوعى ليلة بأكملها ، لكننى افقت فى الصباح .

وفى الرابع عشر من يوليو عام ١٨٦٩ ، أسلمت الروح تلك السيدة البريطانية التى تميزت قبل ثقافتها الواسعة بعذوبة الروح ، ونقاء القلب ، واتساع الوجدان لآلام كل البشر حتى ولو كانوا غرباء ، ولكنها مما لاشك كانت تؤمن بأن الألم إنسانى والسعادة لابد انها عالمية ، حتى لو حالت بعض القلوب الضالّة دون ذلك .

وكما بقيت فى نفوس المصريين ، ممن شاركوا السيدة « لوسى » حياتهم ، المحبة لها والتقدير ، وصادق الولاء والأسى للفراق الأبدى ، فقد استطاعت ان تحتفظ لنفسها بمكانة طيبة تليق بها على خريطة الدرس الاجتماعى والأدبى ، بما كتبته من رسائل لم يعبأ بها البعض فى ذلك الوقت ، لكن ما ينفع الناس ، وتحرره القلوب قبل الأقلام ، يمكث فى الأرض إلى أبد الآبدين ، والجهد الأصيل ، والإحساس الصادق ، لا يمكن أن تبدده الرياح .

أحمد صليحة

أوبرا بكين ورحلة المائة الثانية

فى عام ١٧٩٠ وفدت إلى بكين « عاصمة الامبراطورية الصينية إحدى الفرق الأوبرالية المحلية ، من مقاطعة انهوى فى جنوب الصين . وفى « بكين » قدمت سلسلة من العروض احتفالا بعيد ميلاد الامبراطور . وهذا الحدث ، على بساطته فيما قد يحسب القارىء ، يسجل ميلاد ما يعرف بأوبرا « الجينج جو » أو « اوبرا بكين » ، التى أضحت لسنوات وسنوات أكثر أشكال الأوبرا شعبية فى الصين ، التى احتفلت فى الفترة من ٢٠ ديسمبر ٩٠ إلى ١٢ يناير ٩١ بالذكرى المئوية الثانية لرحلة فرقة انهوى ، وأقيم فى هذه المناسبة احتفال كبير فى « بكين » شاركت فيه أكثر من اربعين فرقة اوبرالية صينية ، فضلا عن عروض قدمها فنانو الأوبرا من خارج الصين أمام جمهور غفير ، يقدر بمائة وسبعين ألف مشاهد .

وعبر سنواتها المائتين ، اجتذبت « اوبرا بكين » اهتمام الجماهير ، ليس من الصين وحدها ، بل ومن الأجانب أيضا ، فهذه الفرقة ـ حسبما قال أحد عشاقها ، تجسد ، مثل السور العظيم ، تقاليد الثقافة الصينية .

وإذا عدنا إلى الوراء إلى سنوات عهد الامبراطور « كيانلوج » (١٧٣٦ ـ ١٧٩٥) من أسرة « كينج » ، لرأينا مجموعة من المنشدين يجدّون فى سيرهم عبر حقول الأرز الشاسعة التى تعانق ضفاف « النهر الأصفر » و« اليانج تسى » فى طريقهم نحو الشمال ، حيث المدينة السماوية فى « بكين » فهناك يتربع الامبراطور المقدس ابن السماء على عرش الصين . وكانت العاصمة آنذاك تتأهب للاحتفال بعيد ميلاده الثمانين . وانتهز بعض تجار الملح والموظفين المحليين فى إقليم انهوى هذه المناسبة ، ليعبروا عن ولائهم ، فأرسلوا فرقتهم المحلية للاشتراك فى تلك المناسبة .

لكن نجاح الفرقة ، وكان إسمها آنذاك « سانكيج » ، كان باهرا فاق

تقدير من ارسلوها ، مما دعا أفرادها إلى البقاء فى « بكين » بعد انتهاء الاحتفال ، وتقديم عروضها . وكان رصيد الفرقة من العروض كبيرا ، فلم يقتصر على أعمالها المحلية فحسب ، بل سارعت إلى تقديم العديد من اعمال الفرق المحلية الأخرى ، التى حظيت بشعبية واسعة آنذاك .

وقد شجع هذا النجاح فرقا أخرى من نفس الإقليم على النزوح إلى « بكين » ، ومنها فرقة « سيخى » و« هتشون » و« تشونتاى » ، التى يشير إليها المؤرخون مع فرقة « سانكينج » ، باعتبارها « فرق انهوى الأربع » ، التى اختطت لها اسلوبا خاصا فى الأداء الغنائى ، يعتمد على المزج بين اللهجات المحلية ، والتنوع اللحنى ، واستعارت بعض التقنيات والنصوص . بل وأحيانا المنشدين من فرق الأوبرا الشعبية ، مثل « الكوكيناج » و« الجينجكيانج » و« الكينكيانج » .

وكان من رواد تلك الفرق مغن ريفى من مقاطعة « هوبى » الجنوبية المطلة على « نهر اليانج تسى » . وقد تأثر هذا المغنى وأسمه « يوسان شنج » بأسلوب « فرقة الانهوى » ، وعمل على تطويره فى أعماله التى قدمها مع الفرقة التى اسسها . فأحدث انقلابا خطيرا ، حين جعل لأدوار الرجال الأولوية على الأدوار النسائية ، على نقيض ما كان يجرى به العرف آنذاك . واهتم « سان شنج » بمحاكاة لهجة « بكين » ، حتى يجتذب المزيد من جمهور العاصمة ، ووضع لها قواعد للغناء وتلاوة الشعر .

وكان لحركة النمو الاقتصادى الذى شهدته الصين فى القرن التاسع عشر ، وولع أباطرة أسرة « كينج » بفنون الأوبرا ، أثرهما فى ازدهار الحركة الفنية ، فقد حرصت الامبراطورة « سيخى » ، حينما اعتلت العرش على دعوة فرق الأوبرا لتقديم عروضها فى قصرها ، واقامت مقصورة خاصة لتشاهد منها العروض ، التى باتت تقدم هناك ، بصفة منتظمة ، بل إن الامبراطورة حرصت على تأسيس مدرسة باسم « اليوبيل العالمى » كان الخصيان يدربون فيها - تحت إشرافها الشخصى - على الغناء ، ليلتحقوا بالعمل فى فرق الأوبرا .

وقد وفرت رعاية الأباطرة بذلك الفن ، ودعواتهم المتكررة لفرقه لإقامة الحفلات فى القصر الأمبراطورى ، ظروفا مثالية للنمو والارتقاء ، حيث تلاقى مغنو الأوبرا ، وتبادلوا الأفكار والتقنيات ، فتعددت شخوص الاعمال الفنية ، وازدادت تنوعا وثراء ، وارتقى أسلوب العرض البسيط ، واكتسب أناقة ورشاقة ، حيث أولى الفنانون مزيدا من الاهتمام بصياغة الشخصيات ، وظهرت على المسرح مهارات فنية جيدة ، وفنهم « يويوشنج » ، الذى كافأته الامبراطورة لمهارته فى اللعب بالرمح أثناء التمثيل .

واكتسب أسلوب الأداء الترتيلى مسحة كبيرة من الشاعرية الغنائية وازداد الأهتمام بتدريب الممثلين على الأداء ، غير ان أوبرا « بكين » ظلت درامية أكثر منها موسيقية .

ومع انتشار المد الديمقراطى إلى دائرة الأوبرا بدأت « اوبرا بكين » تشهد تغيرات فى دورها وقيمها الجمالية ، وبدأت تتجه إلى النقد الاجتماعى ، ومن ثم ازدادت أهمية المركز الاجتماعى للاوبرا وفنانيها ، وكرس عدد من المؤلفين والعلماء جهودهم لتدعيم منظورها وموضوعاتها ، وبذا خرجت « اوبرا بكين » من طور الطفولة إلى طور برشد .

ومن الملامح الرئيسية لأوبرا بكين تنوعت مدارسها الغنائية ، التى ابتدع كل منها فنان أورث مهاراته

وأسلوبه إلى الجيل التالى من المؤدين .

وفى مطلع هذا القرن ، كانت هناك مدارس أربع يمثلها كل من « يوشويان » و« يان يوبنج » ، « جاو كينج كوى » و« ماليان ليانج » ، وقد تميز صوت الأول بالنعومة ، والثانى بالعذوبة ، والثالث بالعاطفة ، والرابع بالعمق ، وفى الوقت ذاته قدم شنفهاى مغنيا آخر ، حظى بشهرة فى « اوبرا بكين » هو « زو خين فانج » الى اجتمعت له مهارة فائقة فى التمثيل ، يكلمها صوت جهورى ، معبر ، متعدد الطبقات .

وفى العشرينيات ظهر عدد من الممثلين البارعين الذين تخصصوا فى أداء الادوار النسائية ، ومن أشهرهم « ماى لان فانج » ، الذى رفع من مكانة هذا الفن ، باعتباره رائدا لهذه المدرسة ،

إذ أدخل فى أعماله عناصر استمدها من الفنون المادية وأوبرا « الكون كو » والرقص الشعبى ، وتمكن بمفرده تقريبا من أن يغير من التقاليد المتوارثة ، التى لم تطالب الممثل الذى يلعب الادوار النسائية بغير عذوبة الصوت ، إذ كان « ماى » يجمع بين رخامة الصوت ، وبراعة الأداء التمثيلى ، الذى يضعه فى المصاف الأولى بين أبناء هذا الفن ، ولا يزال تأثير هذا الفنان ممتدا حتى اليوم ، لا على فن التمثيل وحده ، بل وعلى الأزياء ، والمكياج .

وكان « فاى » هو اول مغن فى اوبرا يقدم فنه ، خارج الصين ، أمام جمهور أجنبى ، إذ قام بجولة فى : اليابان ، والولايات المتحدة ، والاتحاد السوفيتى . وفى أمريكا نال درجة الدكتوراه الفخرية . وقد شجع هذا زميله « تشنج يان كيو » ، الذى نال شهرة فى أداء الأدوار النسائية ، على السفر إلى أوروبا ، حيث مكث عاما . وترمز هذه العروض التى قدمت خارج الصين إلى التطور الذى أحرزته « اوبرا بكين » .

ثم بدأت « اوبرا بكين » منذ الأربعينيات ، فى إحداث تغير حاد فى مسارها ، إذ استبدلت بالملابس التقليدية أزياء معاصرة . غير أن هذا التقليد الأعمى للتقنيات الغربية ، وإهمال التقاليد الوطنية ، فصم الشكل عن المضمون ، فتباطأت الأوبرا ، فى قوة اندفاعها نحو النمو والازدهار .

وكان من المحتم إدخال إصلاحات أخرى على الأوبرا . ففى السنوات الأولى من تاريخ حرب الكفاح ضد الاستعمار اليابانى ، بدأت بعض الفرق فى ضخ دماء جديدة فى الشرايين الذابلة ، فعمدت إلى تغير مضمون المسرحيات التقليدية ، لتتحول الأوبرا إلى وسيلة من وسائل النضال ، ثم سعى « آه جيا » إلى محاولة الجمع بين الشكل التقليدى للأوبرا ، والموضوعات الحديثة ، فى عدد من المسرحيات منها : « نهر سونج هوا » ، و« كيان شوشنج » .

وحينما تأسس « معهد دراسات اوبرا بكين » فى « يان ان » فى عام ١٩٤٢ ، كتب « ماوتسى تونج » العبارة التالية : « غربلوا القديم لتأتوا بالجديد » . ومن ثم ظهرت على مسارح المدينة مسرحيتان جديدتان ، مقتبستان ، من رواية « طريدو العدالة والمستنقع » وهى إحدى الكلاسيكيات الأدبية الصينية . والمسرحيتان اللتان قدمتا باسم « الاندفاع للانضمام لانتفاضة ليانج شان » ، و « ثلاث هجمات على قرية زوجيا » ، ونجحتا فى الجمع بين الأشكال التقليدية والأفكار الحديثة .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية فى عام ١٩٤٩ ، خضعت « اوبرا بكين » إلى عملية تطوير منظمة واسعة النطاق . وبعد ذلك

بعامين كتب « ماوتسى تونج » عند تـأسيس معهد أبحـاث الأوبـرا الصينية العبارة التالية : « دعوا مائة زهرة تتفتح ، غربلوا القديم لتاتوا بالجديد » . ومن ثم أعيد إحياء واقتباس الكثير من المسرحيات التقليدية . وفى عام ١٩٥٢ قدمت فى اول مهرجان وطنى للأوبرا أعمال منها : رئيس الوزراء يسـالم الجنرال » و « الثعبان الأبيض » .

ثم نشرت مجموعة من ٥٠ مؤلفا تحت عنوان « سلسلة أوبرا بكين » . وبدأ كتاب المسرح يؤلفون مسرحيات جديدة مثل : « المصباح الأحمر » و « غارة على فرقة النمر الأبيض » ...

وكان كثير من فرق « اوبرا بكين » قد سافرت إلى الخارج ، لتقديم عروضها ، منذ أن قدم « ماى » أول عرض مسرحى له فى اليابان فى عام ١٩١٩ . وتعددت تلك الـرحلات الخارجية ، حيث اجتذبت أعمال المسرح الصينى التقليدية الجماهير الأجنبية ، ومنها « عنـد مفترق الطرق » و« جبل يان دانج » و « زمجرة فى السماء » و« سرقة عشـب الجنيـة » و « شـهـر الخريف » . وقد جلبت تلك العروض شهرة دولية لهذا الفن ، كما ساعدت فى تقديم الحضارة الصينية للعالم .

وفى عام ١٩٨٩ نال الممثل الصينى الشهير « زانج جون كيو » جائزة « الإبداع الفنى » من « جمعية الفن الصينى الأمريكية » ودرجة الدكتوراه الفخرية فى الإنسانيات من « جامعة لينكولن » فى « سان فرانسيسكو » .

إن الحمـاس الـذى أبـدتـه الجماهير ، عند الاحتفال بالعيد المئوى الثانى لتأسيس « اوبرا بكين » ، يظهر إن علينا أن نرقى بجودة الإنتاج الفنى ، وأن نشجع الجماهير المعاصرة على أن يدركوا مدى ارتباط هذا الشكل الفنى ، بالحياة اليومية فى العصر الحديث ، حتى نتغلب على مشكلة تناقص شعبية هذا الفن العريق .

لوث جارسيا كاستنيون

ثلاثة أصوات روائية من أسبانيا

عند حضورى من مذريد ، لزيارة معرض القاهرة الدولى للكتاب ، أصابتنى دهشة بالغة ، وكيف لا أُدهش وأنا اقف أمام جناح إسبانيا فى المعرض فلا أجد سوى كتب ترتبط بالاحتفال بمرور خمسة قرون على «اكتشاف» !! أمريكا الجنوبية ، وهو فى حقيقة الأمر احتفال بالفتح والاحتلال إذ ما ذنب القارىء العربى أن يحتفل معنا نحن الإسبان بفتح امريكا الجنوبية ، الذى تم فى نفس الفترة التى طُرد فيها العربُ من إسبانيا . فالمفروض ان المثقف العربى الذى يأتى إلى جناح إسبانيا ، إنما يأتى ليرى روائع الأدب الإسبانى المعاصر من شعر ونثر مترجمة إلى العربية أو إلى لغات أخرى .

على كل حال أريد ان أتحدث الآن عن الأدب الإسبانى المعاصر . وأنا أعنى بالأدب المعاصر هؤلاء الكتاب الذين لم يتخطوا الخمسين ، لكنهم يحتلون مكانة رفيعة . إذ أنى الاحظ أن كثيراً من النقاد عندما يتحدثون عن الأدب المعاصر إنما يتحدثون عن كتاب وُلدوا فى بداية هذا القرن (العشرين) ، كأنهم يخافون الأسماء غير المعروفة ، والتى لم تدخل بعد دائرة الكلاسيكيين .

سأتحدث عن : إدواردو مندوثا ، وانطونيو مونيوث مولينا ، ولويس لانديرو . فهؤلاء الثلاثة علامة على حيوية الأدب الإسبانى المعاصر . وأنا أجمع بين هؤلاء الثلاثة لأننى أعتقد أنهم يشتركون معاً فى التجربة الحياتية والتجربة الأدبية رغم اختلاف شخصية كل منهم بالطبع .

«إدواردو مندوثا» هو أكبر الثلاثة عمراً وأكثرهم من حيث عدد المؤلفات ، لأنه أسبقهم إلى النشر . فهو ينتمى إلى ما يُسمى بـ « جيل ٦٨ » (المرتبط بثورة الشباب فى أوربا عام ١٩٦٨ ، هذه الثورة التى قامت ضد

* مستشرقة إسبانية . دكتوراه فى الأدب العربى المعاصر من جامعة مدريد المستقلة تقضى حاليا منحة تفرغ من الجامعة للبحث الأدبى .

« دكتاتورية الكبار » . إحدى رواياته اسمها «حادثة سافولتا» نُشرت عام ١٩٧٥ وكانت سبباً فى ذيوع اسمه . وقد زاد عدد قرائه عندما حُولت الرواية إلى فيلم سينمائى وهذه الرواية مبنية على حادث حقيقى تاريخى يعود إلى الحرب العالمية الأولى التى تسببت فى نقلة كبيرة فى الصناعات الحربية فى مدينة برشلونه .

من خلال الحياة المركبة للبطل تقدم الرواية عناصر مثيرة من الحركة AC-TION ، والبـوليسيـة ، وأيضـا العاطفية . وفى عام ١٩٧٩ أصدر رواية « سِرُّ الضريح المسكون » ، ، وفى ١٩٨٢ نشر روايته «متاهة الزيتون» وفى عام ١٩٨٥ « مدينة المعجزات » ، وفى ١٩٩١ نشر رواية : لا أخبار عن جورب »

يمكننى أن أقول إننا نرى فى روايات مندوثا بصمات الرواية البوليسية الأمريكية المعروفة باسم « الرواية السوداء » ، ليس لأن كتابها من السود ، وإنما المقصود بها رواية العبث ، ليس العبث الدامى ـ عند يونسكو ، إنما العبث الساخر : يسخر من الأوضاع الاجتماعية والسياسية . ولا يكف القارىء عن الضحك فى كل روايات مندوثا . فبين السطور ثمة انتقاد مرير لظروف الحياة اليومية فى إسبانيا فى ظل « التوحُّد » إلى السوق الأوروبية «مما تسبب فى ظواهر سلبية مثل حب التملك والاهتمام بالمظهر وضيـاع التقاليـد وفقـدان الحب والتواصل مع الآخر ، حتى صار الإنسان أقرب إلى الكومبيوتر بحركاته المتعجلة كأنها مُبرمجة سلفاً . وبين هذه الشخصيات المبرمجة يتحرك البطل الذى يشخص أفكار الكاتب وهو دائم السخـرية والانتقـاد . هـذه السخرية التى نجد لها أساساًفى روايات الـ Picaresca « الشطار» فى القرون الوسطى . كما نرى أثراً لروايات ومسرحيات فاليى إنكلان وهو معروف فى تاريـخ مسرح الـ ESPERPENTO ، ومعناها المبالغة المفرطة فى رسم الشخصيات . يقف أبطال مندوثا فى موضع يتراوح ــ بمهارة شديدة ــ بين الجد والمزاح ، بين الضحك والبكاء ، بين الابتسام والتقطيب . وأبطاله معرضون دائماً لأخطار تصل إلى حد الموت ، لكنهم لا يستسلمون لهذا المجتمع الظالم الذى يفرض عليهم المرض والفقر والضعف ، وفى نفس الوقت يطلبّ منهم تصرفات عادلة وملتزمة وأخلاقية ويبث فيهم الذعر ويهـددهم بالعقـوبات الصارمة .

إن البطل فى روايات مندوثا معلق بين الخير والشر . إنه خيِّرٌ بطبيعته (وهنا نتذكر الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو) ؛ ولكن الحياة تدفعه إلى ممارسات غير شرعية . وأسلوب مندوثا هو السائد الآن بين أبناء جيله فى إسبانيا . وهذا الأسلوب خلطة إبداعية بين الرصانة والسخرية فى تناول المجتمع الإسبانى المعاصر ، حتى ليصعب على القارىء الذى لا يعرف جيداً تفاصيل هذا المجتمـع أن يستوعب العمل جيداً . وهنا فإن اللغة وحدها لا تكفى .

أما الكاتب الثانى ، مونيـوث مولينا ، فإن إبداعه يتجاوز عمره (من مواليد ١٩٥٦) . حصل عام ١٩٩١ على أهم جائزة أدبية فى إسبانيا عن آخر رواياته « الفارس البولندى » ، فضلاً عن الجوائز الأخرى العديدة التى نالها ، كأنه يكتب أعماله و « يفصلها » لكى تنال الجوائز . كانت أول رواياته « شتاء لشبونة » التى أثارت اهتمام النقاد ، ليس فقط لأسلوبها المتميز بالبساطة الذكية ، وإنما أيضا لأنها مليئة بالتجارب الحياتية التى تنعكس فى أعماله الأدبية ، كأنه وُلِد ليكون كاتبا ، وكاتبا قديراً ، دخل فى دائرة الكلاسيكيين قبل الأوان . موضوع الرواية بسيط : يتذكر البطل الشتاء الذى قضاه فى

لشبونه عندما قابل سيدة جميلة ووقع فى حبها ، ولكن ظروفه لم تسمح له أن يبوح لها بحبه ولا حتى أن يبوح لنفسه بهذا الحب . عرُضت هذه الرواية كفيلم سينمائى بنفس الإسم ، (كانت ضمن افلام مهرجان القاهرة السينمائى لعام ١٩٩١) . وأثار الفيلم فضول الذين لم يقرءوا الرواية وكانت النتيجة أن تضاعف عدد قراء روايته التالية « بلتينبروس » Beltenebros وهى مثل « شتاء لشبونة » تبدأ من حكاية عادية لتنتهى إلى عمل ساحر ، ليس فقط لجمال الأسلوب والحوادث المتوالية ، وإنما ايضاً من خلال الغموض والتشوق الذى يلف العمل .

وهو ــ مولينا ــ مثل مندوثا ، يخلط بين عناصر تاريخية وعناصر أخرى من سمات الرواية « البوليسية » . فهو ينطلق دائماً من نقطة بداية : اختفاء أو اغتيال . وتتقدم الرواية مستعينة بالعودة إلى الماضى « فلاش باك » ، فالبطل يعيش الحاضر من خلال الماضى . كما أن رواياته تأخذ شيئاً من سمات الرواية الغرامية .

البطل فى روايات مولينا شخصية هامشية ، تعيش فى الفنادق الرخيصة ، وتتردد على المطاعم الفقيرة ، ولكنه متشوف دائماً إلى موسيقى « الجاز » فى أماكن قذرة مليئة بالسكارى والعاهرات والعاطلين والشطار ، لكن تبزغ بينهم قصص الحب كما يبزغ الماء فى قلب الصحراء . ولكن قصص الحب هذه محكومة دائماً بالموت .

إن مولينا له عين مستيقظة دائماً ترصد البشر من داخلهم ، حتى أنه لا يحدد الصفات الخارجية للشخصية ولكنك تدرك هذه الصفات من خلال البعد الداخلى للشخصية وهو ليس ديكتاتوراً على القارىء ، بمعنى أنه يترك له الحرية لتصور الشخصية .

سمعت مولينا يتحدث عن تجربته الأدبية فى إحدى المحاضرات فى مدريد قال : إن هوايته المفضلة هى أن يرقب باهتمام ، البشر العاديين فى المطاعم الفقيرة وعربات المترو ويتخيل حياتهم وحرفهم وظروفهم من خلال مظهرهم أو حركاتهم أو صمتهم) . اذكر انه حكى كيف أنه كان يذهب يوماً بعد يوم إلى أحد البارات الفقيرة ليرقب ذلك الرجل المجهول الذى يأتى كل يوم فى نفس الموعد ولا يفتح فمه إلا ليطلب زجاجة بيرة بعد الأخرى ، وعيناه مثبتتان دائماً على نفس النقطة فى الجدار . بينما داخله يغلى بلا شك بعالم مركب من الحب والكراهية واليأس والحزن .. من يدرى ؟

ومن هـذا الشخص المجهول ، وآخرين مثله ، يصنع مولينا شخوص رواياته . وفى رأيه أن الفن يحتاج أن يكون وثيق الصلة بالحياة ، وكل شىء فى الحياة يمكن أن يكون مادة للفن لو كان الفنان قادراً أن ينفخ فى هذه المادة روح الفن

وأخيراً ، وبعد التجول من الشمال إلى الجنوب من «مندوثا » فى برشلونة ، إلى مولينا فى الأندلس ، نصل إلى قلب إسبانيا : مدريد ، مع المؤلف الثالث : لويس لانديرو . من مواليد سنة ١٩٤٢ ، له رواية وحيدة اسمها : « ألعاب السن المتأخر » صدرت فى إسبانيا عام ١٩٩٠ . وهو مثل مولينا ومندوثا تخرج من الجامعة ، قسم اللغة الإسبانية ، ويدرس أيضاً فى مدرسة ثانوية فى مدريد . وعنوان الرواية يشير إلى مضمونها ، فهى تحكى عن البطل ، واسمه اوليباس ، مواطن عادى ، موظف عادى فى شركة عـادية يعيش حيـاة عاديـة بكل المقاييس ، حتى اللحظة التى يقرر فيها أن يحقق حلم حياته وهو أن يصير كـاتباً . الـرواية طـويلـة (٤٠٠ صفحة) ، ينقسم فيها البطل إلى شخصيتين : فى البيت مع زوجته هو الشخص الخجول ، المنطوى ، قليل الكلام والحركة ، ذو ملامح عادية . وفى الخارج هو الكاتب (المزيف) يرتدى

المعطف الأسود والقبعة التى تصل إلى حاجبيه ، ويغطى عينيه بنظارة سوداء سميكة ، حتى يصير أقرب إلى شكل مخبر مباحث أكثر منه كاتباً . والرواية ترصد الصراع داخل هذا البطل حتى تتغلب الشخصية المزورة ، شخصية الكاتب ، على الشخصية الأخرى . إن مولينا يقدم بطريقة أكثر حداثة ، بطلاً

يبحث عن نفسه ، بطلاً وصل إلى سن النضج ، ثم يكتشف أنه لم يحقق طوال حياته أية امنية من امنياته ، فيقرر أن يكون سيد مصيره ، بل أكثر من هذا يقرر أن يغيّر مصيره . وبهذا القرار يصير خالقاً . فالمخلوق يخلق مخلوقاً مختلفاً . وهذا المخلوق الجديد يكون من صنع الإنسان نفسه ، وليس من صنع القدر الأعمى . فمصير الإنسان هو مسئوليته الخاصة . وهذه الفلسفة المضمنة داخل الرواية يعرضها الكاتب على مستويين : المستوى الظاهر بطريقة ساخرة ، كأنه ــ الكاتب ــ لا يؤمن بنجاح البطل ، وينتقد تصرفاته . والمستوى الثانى : إيمان الكاتب بأن الإنسان خالق مصيره ، وبمرور الصفحات يكتشف القارىء أن « أولياس » يفلح فى هذه المحاولة .

إن هؤلاء الكتاب الثلاثة يعرفون أساس الحكاية ، ويعرفون نسيجها ، ويعرفون أن على الكاتب أن يطلق حرية شخصياته وأن يختفى هو من الساحة ، ويترك للقارىء الحرية لكى يستخلص « الفلسفة » الكامنة فى قلب الرواية .

وفى الختام ، أشير إلى شىء مهم ، جداً ، وهو أن هؤلاء الكتاب الثلاثة يمتلكون جمالاً وتنوعاً فى اللغة ، فالقارىء لا يستمتع فقط ، بالحوادث وإنما أيضاً بالشكل والصور وأسرار اللغة .

دوروثا متولى

رامبو فى بولندا

فى مقدمة « إيفاشكيفيتش »(1) لكتابٍ الذى خطه بقلمه بالاشتراك مع الشاعر البولندى « توفيم »(2) حول أشعار « رامبو » (طبعة ١٩٢١ بوارسو) نجد استعراضا لنمو إلهامات الإبداع الميتافيزيقى وتطورها عند « رامبو » . يرى الشاعران البولنديان :

« [...] أنَّ رامبو يُعَدُّ الأول فى أوروبا الذى نقل شاعر منها الحاجاتِ الإنسانيةَ الميتافيزيقية ، التى تعد جزءاً لا ينفصم ، عن التجريد الفنى البحث ، الممتزج بما وراء الطبيعة ، إلى أرض الواقع والحياة اليومية . كانت « باريس » آنذاك تمثل مقرّا ومركزاً لآداب العالم ، بل كانت « باريس » هى « الأدب » بعينه ، وحوله يستمد وجودها معناه ويستطرد الشاعران مؤكدين ، أن قضية الإيقاع الشعرى الجديد ، أو ما يطلق عليه بالأوزان الشعرية الجديدة ، كانت بالنسبة « لباريس الأدب » قضية حياة وموت . فلقد أبدع Verlaine من مأساة الحياة شعرا ، ونَحَتَ صُورَهُ الشعرية من حالات الشقاء الإنسانى فى ديوانه « سجونى — MES PRISONS » .

أما « رامبو » ، فإن الأمر كان يعنى بالنسبة له أكثر من كونه شاعرا فقط ، كان يعنيه — قبل كل شىء — علاقته بالإله ، بالإنسان ، وبالمجتمع وبهذا المفهوم كانت حالة الانكسار الإنسانى — عند رامبو — نتيجة طبيعيةً وأثرا إنسانيا منطقيا . لقد صمت « رامبو » ، وخفت صوته ، وابتعد عن أوروبا ، فى الوقت الذى كان قلبه عامرا بشعلة الإبداع التى لا تنطفىء داخل لهيب الشوق الأبدى

---

(1) يارتسواف إيفاشكيفيتش (١٨٩٤ — ١٩٨٠) Jarclaw IWASZKIEWICZ = شاعر وروائى وكاتب قصة قصيرة . سليل الثقافة الأوروبية بكل تقاليدها المسيحية / الشرقية . يتعامل مع الأدب داخل إطار التراث القومى ؛ لكنَّ أعماله تتعامل مع الفن لذاته . السمة الغالبة على أشعاره هى الطابع الفلسفى الذى يتعامل مع الإنسان داخل علاقته بالحياة ، ودرامته الأخلاقية . كتب القصة النفسية والرواية التاريخية . من أهم أعماله الروائية « الدرع الأحمر » ، ومن أشهر دراماته ومسرحيته عن شوبان تدور حول حياته اليومية العادية وأعماله الكبرى .

(2) يوليان توفيم (١٨٩٤ — ١٩٥٤) Julian Tuwim من أهم الشعراء البولنديين المحدثين . ينقسم أدبه إلى مرحلتين بارزتين : ما قبل الحرب وما بعدها . كان عاشقا للحياة مادحا مثنيا عليها ، واعيا بضرورة الموت وحتميته . تحدَّث فى أشعاره عن الإنسان العادى وكافة الظواهر التى تهدف إلى قهره . تمثل اللغة له قضية ، ففى شعره نكتشف مصير اللغة ومراحل نموها وما تعنيه كلماتها . من أهم دواوينه : « الأزهار البولندية » .

للحياة ، وبوفاته المميت لنفسه . كان هذا مجرد لَفْظِ الشاعر « للتوافقية » فى أثناء حياته وحتى مماته . سار الأدب مسيرته التقليدية ، التى لا تتلمس الجروح الإنسانية ، بينما كانَ « قارب الشاعر السكير » ، يَعْبُرُ رحلته الأبدية البعيدة الشاقة فى بحار البحث عن تجسيد لعطشه الروحى الدينى .

وعلى الرغم من إبداعات « رامبو » ، التى لم تكنْ مثخنةً بالآلام الجريحة الغائرة فى الأعماق ، والتى لم تتجسد فى أشكالها النهائية المثالية ، ولم تكنْ سببا فى إشباع حالة الجوع الدائمة لديه ، فإنها كانت تحمل داخلها عالما ميتافيزيقيا خلَّابا يُعبِّرُ تعبيرا أصيلاً عن الواقع اليومى . إن أشعاره تلفظ تدريجيا الحقيقة برمتها ، غير أنها تتبنى الحقيقة الوحيدة المتفردة ، الاوهى « ألم الحياة » — باعتبارها صكا يقوم فيه الشاعر بتفنيد أكاذيب الأدب .

فى أشعار الصبا والشباب ، كان « رامبو » يؤمن بحقيقة الشعر « الموزون » ، إلّا أنه فى « إنارة » يمنح القارىء رؤية تنويرية حسية للحقيقة » .

تعد وجهة نظر الشاعر البولندى « **إيفاشكيفيتش** » خلاصة لتأثر جماعة الشعراء « **سكامانچيتس** » البولنديين برامبو وشعره الجديد فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أثمر هذا التأثر عن طبع دواوين الشاعر الفرنسى فى بولندا منذ عام ١٩١٨ بأقلام الشعراء والكتاب البولون **إيفاشكيفتش** و **Slonimski** و**توفيم** وغيرهم من الكتاب والشعراء المبكرين من أمثال : **Kasprowicz** و**ميريام** (وهو الاسم المستعار للشاعر البولندى زينون بشيسمتسكى **Zenon Przesmycki**) عدا ترجمات الجيل الأسبق .

إننا نلاحظ فى ترجمات جماعة الشعراء « **سكامانچيتس** » تكاملاً أكثر ، وشمولية أعمق ، فى استقراء شعر « **رامبو** » ، حيث بِنْيةُ الكلمة أكثر دقة . ومن خلالها نكتشف جوهر الكلمة غير الكاذب — ذلك الجوهر الذى ضاع فى ترجمات جماعة شعراء « **موودى بولسكى** » البولنديين لأشعار « **رامبو** » ، خاصةً الشاعر « **ميريام** » . ففى ترجمته لقصيدة « **القارب السكير** » نستشعر تلك الموجات المتدحرجة ، و « التى تغلِّف رعشاتها الأسرار » ، بينما نجد فى القصيدة الأصليه « **Frissons de Volets** » ارتعاشات الشراع الحقيقية ، المغطاة بظاهرة القبح الزاخرة بالسخرية . كما نرى على سبيل المثال فى تعبير « **Morves d'Azur** » . أما الارتشافات اللا زورديه عند رامبو، فتتحول — عند ميريام — إلى خدشات لازورديه غالية الثمن . نحن نكتشف فى ترجمات « ميريام » .. رامبو المثالى — باقترابه نحو السمو ، ولكنَّ الشاعر / المترجم لا يستطيع أن يُظْهر لنا أشعار « رامبو » من خلال قطبها الآخر ، عَبْرَ ضراوتها ؛ أو سُمُعها اللاذع ، وفزعها الملموس ، القبيح

---

(٢) **سكامانچيتس** = إسم أطلق على جماعة من الشعراء البولنديين الجدد ، يوليان توفيم — يارتسواف إيفاشكيفيتش وغيرهم . التفت هذه الجماعة حول مجلتها « سكاماندير » الممثلة لها فى سنوات (١٩٣٥ — ١٩٣٩) ، نظمتْ هذه الجماعة فن « ككباريه » الأدبى الذى كان الأساس فى إبداع الكباريه الأدبى « البالون الأخضر » وهو يعد من أهم الظواهر المسرحية والأدبية فى بولندا . لفظت هذه الجماعة تقاليد الشعر الرومانتيكى ، وما أُطْلِقَ عليه بالتراث البولندى القومى ، وقدمت شعرا معارضا لهذا التيار ، فاتسمتْ أعمال شعراء هذه الجماعة بالوضوح فى الأسلوب بحثا عن المعنى والموضوع والأفكار الإنسانية وحول الحياة اليومية المعاصرة .

الوجع ، داخل الحضارة الأوروبية المريضة .

استطاعت جماعة شعراء « سكامانجيتسى » أن تظهر لنا « رامبو » متكاملاً ، واستطاع الشعراء المترجمون أن يحددوا للقارىء البولندى مكانة رامبو الصلبة فوق أرض الواقع ، عندما أخرجوا استعاراته الميتافيزيقية فوق السطح خاصة تلك الخدوش المنفرة المثخنة بالقبح ، بحثا عن الحلم الجميل .

أما الخطوة الأولى نحو ترجمة أشعار «رامبو» فى بولندا ، فهى خطوة جريئة ؛ ينظر لها المؤرخون نظرة موضوعية عادلة ، تصل إلى ذروتها عند الاحتفال المئوى بالشاعر الفرنسى . يؤرخ الناقد البولندى آدم ڤاچيك Adam Wazyk لهذه المرحلة قائلاً :

« التقى القارىء البولندى للمرة الأولى بفضل الشاعر ميريام ، بالشاعر الفرنسى رامبو ، عندما كتب الشاعر البولندى دراسته الهامة عن رامبو ، وترجم أشعاره من خلال روح الرمزيين . أمّا الترجمات التى قامتْ بها جماعة شعراء « موودا بولسكا » فقد ابتعدتْ فى معظمها ابتعاداً واضحا عن أسلوب النص الأصلى ، بل وضيقتْ الخناق على لغة رامبو الشعرية أحيانا ، وأحيانا أخرى صبغتها بصبغة متعالية . لقد كان الاكتشاف الحقيقى لرامبو عند القارىء البولندى ؛ هو ذلك العمل المشترك لجيل جديد من الشعراء وخاصة : إيڤاشكيڤيتش وتوڤيم ، اللذان نشرا فى عام ١٩٢١ مختارات من ترجماتهما لأشعار رامبو . منذ ذلك الوقت جاء إلينا رامبو ، وبقى معنا إلى الأبد مع فطاحل الشعر العالمى الحديث ! » .

درس « آدم ڤاچيك » أشعار « رامبو » وحلل معظم ما كتب عنه . ثم حاول بنفسه أن يستقرىء هذه الأشعار ، مما كان له أثر فى كتابه الذى نشره بعد عشر سنوات بعنوان : « من رامبو حتى إيلوار » ــ وارسو ١٩٦٤ ــ وضَمَّن كتابه مستندات ووثائق جديدة تقتسم بشكل عام إبداعات رامبو وتكثفها فى ظاهرة تعكس تمرد رامبو ضد شرور الحضارة الأوروبية التى تصبح عدوةً له فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى يُمثل الهروب من هذه الحضارة مدخلاً إلى الارتماء فى أحضان البحر كما نقرأ فى أعماله النثرية . من بين هذه المراحل تبرز مرحلة تالية تدور حول « أحلام الشاعر » المتمثلة فى مآثرة الهمجى البدائى والوقوف ضد هذه الحضارة . ولأن هذه المرحلة الثانية تنتهى بهروبه الحقيقى السريع من أوروبا ومن الأدب ، المتسم بروح المغامرة ، والتى لم تزد عن عدة سنوات ، لكنها مرحلة مكثفة قاطعة ؛ تعرف فيها رامبو وهو فى عهد الصبا على الشعر ، وسيطر على ناصيته سيطرة كاملة ، وكان على قدر كبير من المعرفة الشعرية فى صباه للدرّجة التى جعلته يحافظ على البعد النفسى القائم بينه وبين نفسه عندما يكتب شعراً . من هنا نستكشف شعوره المتغير « بالأنا » الغنائية واختلافها عن « الأنا » الكاتب ، التى تعرض لنا ليس فقط أشعاراً عن مرحلة الصبا أو عن نفسه كما نرى فى قسم من أشعاره ، والذى نجد صدىً له فى مقولته الشهيرة ، « أنا هو الآخر ! » ، بل تعرض لنا ــ فضلاً عن ذلك ــ تمكنه من توحده النفسى « بذلك الآخر ! » ، كما نرى بوضوح فى واحدة من قصائده « أوفيليا » ، وهى تعد الأساس والمدخل الرئيسى لقصيدته الهامة « القارب السكير » .

كانت قصيدة « الوحيد العجوز » للشاعر ليون ديرى Leen Diery المادة التى ألهمت الشاعر لكتابة قصيدته « القارب

السكير » ، كان موضوعها الغنائى الجوهرى هو قارب ضائع مهجور ، نراه عند رامبو شاخصا بعيونه الفزعة ، بل يمكن لنا القول بأن قصيدة « الوحيد العجوز » تصبح ملهما بشكل غير مباشر لإبداعات رامبو .

يرى الناقد البولندى فلچيك أنَّ « موضوع الأسفار البحرية » يتكرر فى الشعر الفرنسى خلال القرن التاسع عشر بدءاً من فيكتور هيجور ومروراً بالبارناسيين » . وكما أنَّ رحلة « بودلير » انتهتْ بابتهال وتوسل إلى الموت ، فإن رحلة « القارب السكير » تنتهى بأمل العودة إلى أيدى طفل ، فوق مستنقع راكد داخل الغابة ، حيث ابتدأت الرحلة . « القارب السكير» هو صبى متكبر يلهو بغرائب الطبيعة الواقعية أو الخيالية ، وحتى قبل أن تصاب هذه الغرائب بالمرارة ، فإنه يعود المرة تلو المرة بفكره إلى الطفولة ، تبعده عنه مسافة وبعد . وهذا اللهو البحرى ما هو سوى أحلام صبى راحل ، وصل إلى ذروة مجده عندما بلغ من العمر سبعة عشر عاما نضوجا شعريا عبقريا ! .

إن « طفولة الأحلام » هذه ، تقف على التناقض مع نهاية القصيدة ، حيث الطبيعة الحيَّة الهادئة التى يجسدها البحر ، تقف بالمرصاد ضد نفوذ الحضارة ومؤثراتها ، وهذا قدر الشاعر ومصيره الحتمى ، حيث « حلم الطفولة » يلتصق بالحرية والحياة بلا قهر ، حيث تتساوى — على التحديد — بهلوسات تنقذنا من تلك الهمجية المدمرة ذات الألف قناع ، أو هى رؤية ساحر همجى يحيا وراء البحار ، كما نشاهد فى أعمال « چان چاك روسو » وفى أعمال الرومانتيكين ، تبادلاً مع أعمال رامبو المتسمة « بالأنا الغنائية » خاصةً فى قصائد « الكوارث والفواجع »

وإن شئنا الدقة — فإننا نلاحظ هذه الظاهرة فى قصائده النثرية — يستطرد فلچيك : « [...] فى رؤية « رامبو » ، يمكن للبربرى فقط أن يسلك سلوك حَسَنِ الحظ ، أما البربرى « الهمجى » ، فيمثل طبيعة إنسانية خصبة ليست مثخنة بالجراح والندوب التى جاءتْ بها الحضارة الحديثة ، إنها تلك الطبيعة البدائية — حسب المفهوم الدينى التقليدى — الساعية إلى الحرية .

ويستطرد الناقد البولندى چوراَفسكى قائلاً : إن « لوحات الطبيعة »، وذلك « النشاط الإنسانى » ، بل مختلف الظواهر الملموسة غير القادرة على التبلور والبروز ، إنما تمثل شخصيات حواسية وحيدة ، تقدم لنا صلات القربى البعيدة ، وتحمل داخلها أسرارها الخاصة ، التى تتواصل مع الأفكار البدائية المثالية ! » ويكون بمقدور الشاعر إيضاحها وتفسير بعض لوحاتها الرمزية ، كما نقرأ بعض أبيات إحدى قصائده :

لقد عُثِرَتْ عليها !
ولكنْ ماذا ؟!
« الأبدية » . إنها
الرائحة البحرية المغمورة
فى الشمس » .

إن معظم هذه التعبيرات تؤثر فينا تأثيراً فنياً بالغا ، وتوحى لنا ببعض الأفكار المتفرقة تارة ، أو تثير « حِسنا » التعارفى الشعورى تارة أخرى .

واليوم بعد ما يقرب من مائة عام من الحداثة أو يزيد ، يؤكد لنا رامبو انه واحدٌ من أهم مؤسسيها الأولين ، وأن العمل الفنى لا ينبغى أن يكون مفهوما بالقدر الكافى ، كى يثيرنا حتى الأعماق .

رسالة صنعاء :

جماعة الريح .. والغبار

« الريح والغبار » ، هذا هو إسم أحدث جماعة أدبية عربية متمردة ، وقد تكونت هذه الجماعة وأصدرت أول بياناتها فى إحدى صحف صنعاء منذ شهرين تقريبا ، بتوقيع خمسة من الشعراء الغاضبين الذين ينتمون إلى جيل ما بعد « **عبد العزيز المقالح** » و « **حسن اللوزى** » ، ويتصدر قائمة هؤلاء الغاضبين ، الشاعر الشاب المعروف « **عبد الكريم الرازحى** » .

ولا ينبغى أن نتحدث عن بيان جماعة (**الريح والغبار**) ، وعن الأصداء التى أحدثها ، وردود الفعل التى صنعها ، قبل أن نشير سريعاً إلى المناخ العام الذى يعيشه الشعب اليمنى فى ظل الوحدة ، التى مرَّ عليها الآن عشرون شهـرا ، وأصبحت الإنجاز الإيجابى العربى الوحيد ، فى ظل تلك الظروف الحالكة التى تمر بها المنطقة ، وأول ما يلفت النظر فى هذا المناخ الجديد الذى صنعته الوحدة بين شطرى اليمن ، هو الإقبال المتزايد من الفئات الاجتماعية المختلفة على استغلال الانفراج الديمقراطى الذى أخذ يتسع فى ظل حكومة الوحدة ، ويكفى أن نعلم أن هناك عشرات الأحزاب قد بدأت تتكون ، وتتطلع إلى أن تلعب دوراً فى الحياة السياسية . وربما دل ذلك على شىء من الاضطراب ، الذى يحدث عادة فى مرحلة الإحساس بالفراغ الأيديولوجى ، ولكنه يدل فى الوقت نفسه ، على رغبة إيجابية ، فى حمل المسئولية ، والمشاركة فى مواجهة التحديات التى تنشأ على الساحة فى الداخل ، أو التى ترد من خارج الحدود ، وليس مهماً بعد ذلك ، أن تكون هذه الرغبة غير قادرة بعد ، على أن تتجسد فى إرادة شعبية حقيقية ، فالمسألة فى النهاية ، مسألة وقت ،

ينضج فيه الصحيح ، ويذبل — بالتأكيد — الزائف .

ما الذى يمكن أن يفعله شباب الشعراء والأدباء فى هذا المناخ المائر المضطرب ؟ الأفق ملبد بغيوم زرقاء داكنة ، والهواء ملوث بغبار كثيف ، فكيف للرؤية أن تكون واضحة ، وللرؤيا أن تكون صافية ؟ إن الشاعر اليمنى الشاب ، الذى يمثله « **عبد الكريم الرازحى** » ورفاقه فى جماعة (**الريح والغبار**) ، لا يملك أن يتقمص دور النبى ، وهو الذى يكفر بكل أنواع النبوءات ، ولا يمكنه أن يتصالح مع واقع غريب حافل بالنقائض وأقسى أنواع المفارقات ، واقع مفروض عليه ، لأنه لم يساهم فى صنعه ، ولم يستطع أن يجد فيه مساحة بطول جسده واتساع خطوته يمارس فيها إنسانيته ويحقق وجوده . ما الذى يمكن أن يفعله الشاعر فى هذه الحالة ، إلا أن يشد على أيدى رفاق دربه ، ويصرخ معهم محتجا ، ورافضا ، ومعلنا غربته وانسلاخه عن هذا القطيع الذى يمضى على وجهه دون أن يعرف له غاية أو هدفا ؟!

كان هذا الصراخ ، والاحتجاج ، والانسلاخ ، هو مضمون البيان الذى



● أغنية لعدن ● قضايا الثقافة اليمنية

نشرته جماعة (**الريح والغبار**) . والأمر لا يختلف كثيراً عما جرى ويجرى ، فى بلاد عربية أخرى ، لنتذكر ما كتبه « **عبد الناصر صالح** » و « **صبحى شحرورى** » فى **فلسطين** المحتلة ، ولنتذكر المجلة التى أصدرها بعض الشعراء الشبان فى القاهرة العام الماضى : (**الكتابة الأخرى**) — وقد صدر العدد الثانى منها فى يناير من هذا العام — لنتذكر هذه الحركات الأدبية المتمردة ، لكى ندرك أن شيئا ما يتخلق تحت القشرة الهادئة ، قد يكون هذا الشىء مجهول الهوية حتى الآن على الأقل ، ولكنه على أية حال لا يمكن تجاهله ، فما هو هذا الشىء وما الذى يريده ؟ .

هل هو الإحساس المرير بضرورة البدء من الصفر ، ولذا كانت المعاول موجهة دائما إلى كل ما هو قائم ؟ وهل يمكن فى هذه الحالة ، أن نتنبأ لطاقة الهدم ، بأنها ستتحول قريبا إلى طاقة بناء ؟ ولإرادة الانسلاخ أن تضمن إرادة التحقق ؟

لقد وقف الشاعر الكبير ، د. « **عبد العزيز المقالح** » ، فى رده المطول على بيان جماعة (**الريح والغبار**) ، عند الجانب السلبى فى هذا التمرد الساخط على كل شىء ، ورصد الوجه الرومانسى لهذه الرغبة العاجزة فى الانسحاب ومغازلة الصمت إزاء ضوضاء الواقع ، وأجهد نفسه فى استقراء تاريخ الحركات الرافضة فى الأدب العربى المعاصر منذ مطلع هذا القرن ، لكى يدلل على أن القطيعة لا يمكن أن تكون تامة ، والانسحاب لا يمكن أن يكون فعلاً ، إلا إذا وضع قدميه على أرض جديدة واتخذ مسارا بديلاً .

« **الريح** » .. و « **الغبار** » .. هل فى البدء كان **الغبار** ، وسوف تجىء **الريح** التى ستكنسه ؟ أم أن **الريح** لا تأتى إلا لكى تثير بنفسها ذلك **الغبار** وتصنع هذه الزوابع ؟

قد لا نستطيع أن نفهم إلا حين نستطيع أن نرى ، ولن نستطيع أن نرى إلا حين ينقشع الغبار قليلاً قليلاً ..

ح.ط.

هذه القصيدة.. لمَ لمْ ننشرها ؟

يطالع القراء فى الصفحات التالية ، قصيدة (رائحة الأخضر) للشاعر « اشرف العنانى » ، ونريد أن نقف وقفة قصيرة ، نوضح فيها الأسباب التى جعلتنا ننشر القصيدة فى هذا المكان ، وليس فى متن المجلة مع بقية قصائد العدد .

تبدأ القصيدة ، كما قد يلاحظ القارىء ، بصور حسية مستمدة من جسد المرأة ، ولا ينجح الشاعر فى محاولة التضليل التى يريد بها أن يتخلص من مناخ الغزل الحسى ، حتى لو استبدل **حمالة الرئتين** بـ (حمالة النهدين) . بأن الغواية الحسية التى استهل بها الشاعر قصيدته ، لا تلبث أن تذوب وتتبدد أمام غواية أخرى تستبد بالشاعر وتقوده إلى اجترار باهظ لصيغ بعينها : **شجر يرتج وينهال على شجر يرتج ، نهر ينسال على نهر ينسال ، مساء يمشى بمساء،زمن ينفرط على زمن،فاكهة تـزدان بفـاكـهـة** ـ فى الأصل (تتدان !) .... إلخ ، وحين يستسلم الشاعر لغواية الصياغة الجاهزة بهذه الطريقة ، لا يمكن أن نتوقع منه لغة خاصة ولا رؤية خاصة ولا بناء خاص ، كل كلمة تجىء بالصدفة فتتكون العبارات أيضا بالصدفة ، وتتوالى المقاطع هى الأخرى بالصدفة ، ويصبح فعل الإبداع ـ بوصفه فعلاً إراديا ـ غائبا ، طالما أن المقطع لا يستطيع أن يبرر جُملَهُ الشعرية ، ولا الجمل تستطيع أن تبرر كلماتها ، تبريرا جماليا .

هـذا الاستسهال ، أو لنقل هـذا الاستسلام ، هو الذى جعل الشاعر يسقط من حيث لا يدرى ، فى عوالم الشعراء الآخرين وتجاربهم الخاصة ؛ ونستطيع أن نلمس هنا بوضوح ، بصمات ثقيلة من تجربة الشاعر « **حلمى سالم** » . أما الأخطاء العروضية ، واللغوية والإملائية ، فهى علامة أخرى من علامات هذا الاستسهال ، أنظر مثلاً : (**فار عوائنا**) ، (**تلك الضيقتين**) ، (**وعنـدك اصنـافـا**) ، (**وعينـاك تلامسنى**) .. إلخ .

لا نريد لمبدعينا الشباب ، إلا أن يتريثوا ، ويطيلوا النظر فى قصائدهم مراجعين مدققين ، قبل أن يغضبوا لعدم النشر كما غضب شاعرنا « **اشرف العنانى** » .

رائحة الأخضر

شعر .. أشرف العنانى

حمّالة الرئتين تبتدع الغواية

والعروق شوارعُ شهقت بكامل جسمها

ورقٌ يدور

وبيتناهذى المسافة

ــ لا مسافة بيننا ــ

طعم الشواء يهجّ من ظمأ الرمار؛

ويستوى بدنا لأنثى ؛

ــ رئتاكِ بابٌ دائرىٌ داخلوهُ كخارجيهِ ؛

الم يحللّكِ الغرام لألف حافلةٍ

وليل مفردٍ ... ؟

(بابان من السُكْر الفاقع

والمرمى شجرٌ يرتجّ

وينهالُ على شجرٍ يرتجّ

ونهرٌ ينسال

على نهرٍ ينسال

ــ جمادٌ كلّمهُ الحىُّ ؛ فسبَّح للحىِّ ــ

مساءٌ يمشى بمساءٍ ، ويطيل الهمسَ ؛

وذا زمنٌ ينفرط على زمنٍ ؛

ــ فاكهة تذدان بفاكهةٍ

بدنٌ يحتال على بدنٍ ،

فيدوم وينمو)

كم سيحتاج المساء لينتقى جسدا كهذى الكهرباء

إذا أصرت نجمةٌ

تبدو على نفق العيون الشائكاتِ ؟

كنايةٌ ... نعتٌ ؟ !

شجرٌ ينام

وسُلْطةٌ للرمل تسطع فى الظهيرةِ

ساقٌ على ساقٍ

وشاىٌ طازجٌ

والصبح ينتعل الجسوم ؛ وينتهى للبحر ؛

يأخذنا الغناء بقسوةٍ ؛ ثمّ تأكلنا المسافة

ــ مَشْوَرْتُ ليلاً كاملاً

ــ كنّا نمرّ وخطونا ريحٌ ؛

تبددت الجهات ؛ وقال طيرٌ عابرٌ :

قمرٌ يقيم

ويستديم على الأريكة طالما كتف الدُخَانْ

جُزنا فناء الليل

فالتهب البرونز ؛ وأدركت قدم الرياح حروقنا

ــ كان الهواء مضلعا ــ

(تنفرس الكعوب

وتختفى بالبرق أبّهة الأصابع)

جئنا من العرق الخفيف

فداهمتنا الخمر عاويةً ؛ وفارُ عوائنا
راسٌ يدور
وما بنا ...
.... ؟ ... ؟
تلك الهواية من طلاها .... ؟
من رماها من سماءٍ فى عيونٍ
واصطفاها .... ؟

(تلك الألوان — محجبةً — تهبط من شرفة خمر
ضيقةٍ لليل ؛ وتسكن ليلك تلك الضيقتين)
— أحبكِ —

هذا ميثاقٌ يحتدمُ
وهذى أبوابٌ ضيقةٌ بانتْ

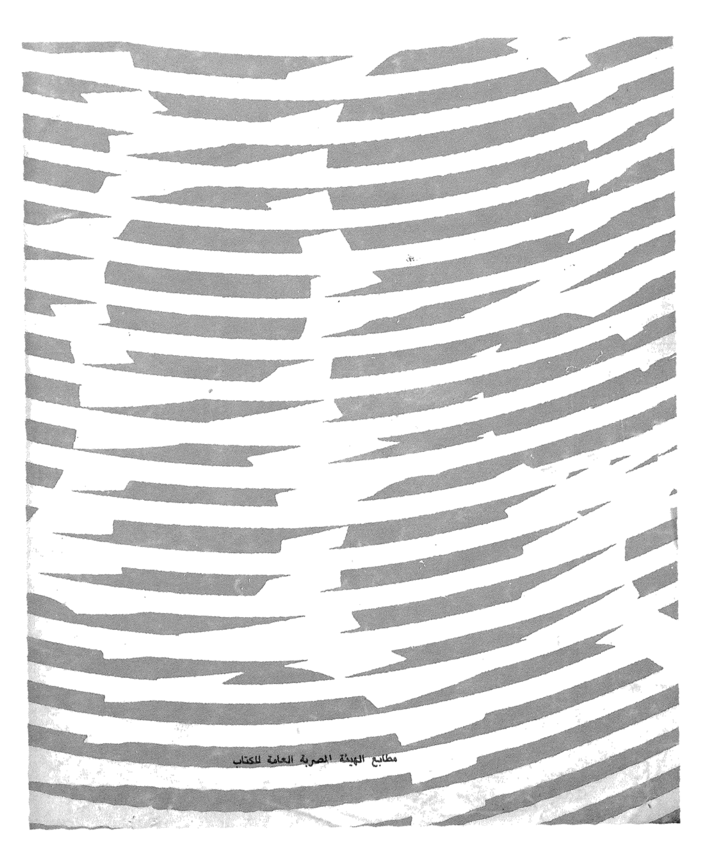
بدنٌ يهتزّ
وينبوعٌ يعشاهُ المارّةُ ملتبسا بالحبّ
وذا صدرك يرتفع سماءً ثامنةً يرتاح عليها الحمّالون
وعندك أصنافا من شهدٍ كاملةَ النضجِ
وبيتك من شعر الصبوة
(شبت حنجرة المعنى فانفجر الأخضر بعشرة وحريقا)
بيت الحنّاء يميل بأسرار الشهوة منفردا بصراخٍ شاحب
— من لملم هذا الملكوت ؛ ورتبه فى بدنٍ واحد

— هذا ميراث النيليين ؛ وهذا قمح البشرة مبسوطا
حين يحط بهزاز الذيل تشوُّقه للقُبلة ؛
غيطان الغلة غارقة فى ذهب الصيف ؛
وعيناك تلامسنى ..
.. مدنا كاملةً بقبابٍ
وبيوتٍ
ودخانٍ لاذعْ

(تغدو خضراء وتعود بزلزلةٍ وحريقٍ خالصْ)
ثوبكِ مقدودٌ ..
وسماء الصيف مشققة ..
كفّاك يطالان دوار الشمس ليختفيا ..

يمشى اللبلاب ؛ ويختصر المنفى
فتزول طلولٌ سامقةٌ
ويحن الطمىّ

— لعينيك تحنّ الساعات ويستمع القطن كتلميذ فاطنْ —
دارت خضراء الجسم برائحة الشرق ، وأسرجت النارْ ..
عامان من البين الصادح
والمرمى شجر يرتحل ،
ورائحة تخمش أظلاف البيت فيرتعش القطن ملاطفةً
ويدورُ حريقٌ ....

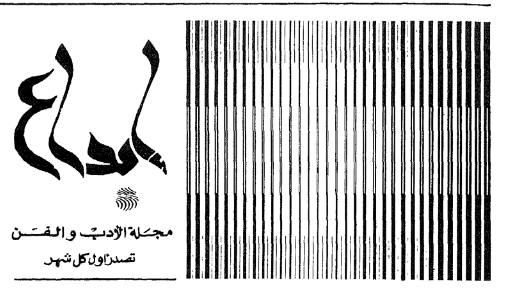

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد الثالث • مارس ١٩٩٢

إبداع

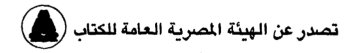
آدم حنين
أحمد مرسى
ادوار الخراط
بدر الديب
جابر عصفور
رمسيس عوض
صلاح قنصوه
فاروق عبدالقادر
مراد وهبه
مصطفى سويف

داع • الحرية • الإبداع • الحرية • الإبداع



إبداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل .

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد

. وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية او شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنه العاشرة • مارس ١٩٩٢ • شعبان ١٤١٢

هذا العدد

تصميم الغلاف للفنان آدم حنين

أحمد عبد المعطى حجازى

هـذه الحلبــة الســوداء

لن نتفق عـلى شىء أبدا إذا لم نتفق أولا عـلى حقيقة أساسية . حقيقة من تلك الحقائق البسيطة ، الواضحة التى يقال إنها من بدائه العقول ، لأنها تفهم بغير تفكير ، وتقبل بدون مناقشة ، بـل هى لا تحتاج حتى أن تـذكر وإلا ظن القارىء أو السامع أنها سخرية منه ، أو شك فى ذكائه . هذه الحقيقة هى أننا بشر لا نختلف عن غيرنا من البشر فى أى شىء على الإطلاق .

إذا كان البشر يولدون ويموتـون ، فنحن مثلهم نولـد ونموت . وإذا كانوا يأكلون ويشربون ويحبون ويكرهون ، فنحن مثلهم نأكل ونشرب ونحب ونكره . وإذا كانت لهم عيون يبصرون بها ، وآذان يسمعون بها ، وعقول يفكرون بها ، فنحن كذلك لنا عيـون وآذان وعقول . وإذا كـانوا يتقدمون فى الزمن من الماضى إلى الحاضر ، ومن الحاضر إلى المستقبل ، ويتطورون خلال ذلك من حال إلى حال أرقى ، فيخـرجون من التـوحش إلى التحضر ، ومن الجهـل إلى العلم ، ومن الخوف إلى الأمن ، ومن العبودية إلى الحرية ، ومن التفرقة إلى التسوية ، ومن العداء إلى الإخاء ، ومن الشدة إلى الرخاء ، فنحن كذلك نتقدم معهم ونتطور ، وقد نسبقهم فى بعض المراحل فـلا يخرجنـا هذا السبق من انتمائنا للذين تخلفوا ، لأن ما سبقناهم إليه هو حصيلة سعينا وسعيهم ، لهم فيه نصيب سيؤول إليهم ويدخل تراثهم بعد حين ، فيمكنهم من اللحاق بنا ، وربما سبقونا هم بعد ذلك ، لكن تخلفنا عنهم لن يكون شرف ندعيه أو ميزة نتشبث بها ، بل هو عارض يجب أن نتجاوزه ، وتحد يجب أن نفوز فيه بالتقدم والتجاوز .

هل يمكن أن يكون هذا الكلام موضع جدل أو خلاف ؟ هل فينا من يزعم مثلا أن الناس خلقوا من طين وخلقنا نحن من أثير ؟ أو أننا نعيش فى الأرض ويعيش غيرنا فى السماء ؟ أو أن الله فتح المستقبل لسوانا ، وجعل الماضى لنا سجنا أبديا وزمنا وحيدا ؟

إذا لم يكن هناك من يزعم هذا الزعم ، فلماذا يريد بعض الناس فى بلادنا التى بدأ منها التاريخ سيره أن يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير فى عكس الطريق ؟ .

لماذا ينظر هؤلاء إلى أجسادهم وأجسادنا نظرة البهيمة إلى البهيمة ؟ ولماذا يخافون من عقولهم وعقولنا كأن العقل كارثة أو جريمة ؟

يريدون أن نغطى وجوهنا ، وننكر عواطفنا ، وننفى عقولنا ، ونكف عن القول والفعل ، ونتوقف عن طلب الحرية والتقدم . أن نهجر مزارعنا ومصانعنا ، ونغلق مدارسنا ومسارحنا ، ونحطم أقلامنا ، ونطوى صحفنا ، ونعقم أبناءنا ، ونئد بناتنا فعل الجاهلية الأولى ، ونمضى فى هجرة جماعية إلى القبور ننتظر عندها دورنا ، ونستذكر بجانبها الإجابات الصحيحة التى يجب أن نرد بها على أسئلة الملائكة المتحنين !

لقد مررنا من قبل كما مر غيرنا بهذه المحنة البشعة التى كان البشر فيها يبدأون استعدادهم لملاقاة الموت منذ اللحظة الأولى التى يفتحون فيها عيونهم على الحياة .

نحن أيضا كانت لنا عصورنا الوسطى التى استمرت قرونا وقرونا لم تكن إلا نفقا طويلا مظلما يقذف فيه الناس ساعة يولدون فلا يخرجون منه أبدا ، كأنما يقدمون قرابين حية لوثن شرير !

فى هذا النفق الطويل الملىء بالمسوخ والشياطين ، والأفاعى والسعالى ، والكهنة والجلادين ، والسجون والمشانق ، والخوازيق والمحارق . كان على البشر أن يتحلوا بالجوع والخوف ، ويتجملوا بالبرص والجذام ، ويتطهروا بالضرب والكى ، ويلوذوا بالخرافة والجنون لكى ينالوا الخلاص ، ويفوزوا بالنعيم المقيم .

لم نكن فى هذا الهم شرقا فقط ، بل كنا فيه شرقا وغربا معا . وكما اضطهد الفكر عندنا اضطهد عندهم ، وكما كان الشعراء والكتاب والفلاسفة والمتصوفة يعذبون ويقتلون فى البصرة وبغداد ، وفى حلب والفسطاط وقرطبة كانوا يعذبون ويقتلون فى بيزنطة وروما ، وفى لندن وباريس .

ابن المقفع قطعت ساقاه وألقيتا فى النار حتى يراهما بعينيه تحترقان قبل أن تضرب عنقه ، والحلاج جُلد أولا ألف جلدة ، ثم قطعت أطرافه الأربعة ، ثم ضرب عنقه ، ثم أحرقت جثته ، ثم ذرى رماده فى نهر دجلة . أما السهروردى فقد منع عنه الطعام والماء حتى مات صبرا فى قلعة حلب .

وكذلك كانت السلطة الدينية والمدنية فى أوربا تفعل بالكتاب والمفكرين . كان جوستنيان يقطع يد من ينسخ كتابا محظورا فى بيزنطة ، وكان يحرق من يحتفظ بمثل هذا الكتاب . وقد نصبت المشنقة للراهب سافونارولا فوق كومة مشتعلة من الحطب ليشنق وهو يحرق . أما الفيلسوف جوردانو برونو فقد سجن ثمانى سنوات قبل أن يحرق حيا فى أحد ميادين البندقية .

ولم يكن الناس فى تلك العصور يأنفون من مشاهدة هذه الصور الفظيعة الفظة أو يتقززون منها ، بل كانوا يتلذذون برؤيتها ، ويستمتعون بها استمتاعاً وحشيا . وقد اشترى سكان بعض المدن الفرنسية فى القرن الخامس عشر أحد قطاع الطرق بثمن باهظ ليستمتعوا بمشاهدته والخيول الأربعة التى قيدت لها أطرافه تمزقه أربع مزق . ويروى المؤرخ أوتو الفريزنجى الذى عاش فى القرن الثانى عشر أن

الطاغية الصقلى فالاريز كان مغرماً بـأساليب التعـذيب المبتكـرة التى كان يسـوق إليها الأبـرياء بـالذات ، لأن المفارقة الناشئة عن تعـذيب البرىء أقـوى ، ولأن هلعه يكون أشد . وقد أراد بيريليوس ، وهو صانع مـاهر من صناع المعادن . أن يتقرب للطاغية فصنع له تمثالا مجوف من البرونز عـلى هيئة ثـور ، وجعل للتمثـال بابـا يسمح بإدخال من يريد الملك تعذيبه ، على أن توقد النـار تحت التمثال المعدنى الذى يتقلب فيه المعذب المسكين وهو يجأر بالشكوى حتى يتحول صراخه إلى خوار يبدو كأنه خوار الثور ، فإذا سمعه الملك ضحك وانشرح صدره . وقد وجد الطاغية أن سروره سيكون أشد إذا كان هـذا الصانـع الماهر أول من يلقى فى هذا الثور العذاب !

وكما كان التمييز بين البشر على أساس العقيدة والعرف والعمل والجنس مبدأ معمو لا به فى الشرق ـ بصرف النظر عن شرعيته ـــ كان مبدأ معمـولا به فى الغـرب أيضا ، فالأجانب والفلاحون وأبنـاء الأقليات الـدينية يعـاملون معاملة العبيد ، والمرأة تعامل معـاملة الحيـوان ، وينظر إليها باعتبارها جسداخاليا من العقل ، فهو بيت الشهوة وصورة الخطيئة ، ولهذا يجب أن يغطى ويقمع ويسجن .

وهذه النظرة لم تكن نظرة السادة وحدهم إلى من هم دونهم ، بل كانت عقيدة عامة يؤمن بها العبد كما يؤمن بها السيد ، وتعتنقها المرأة كما يعتنقها الرجل .

وقد كان من أثر هذه العقيـدة أن فقد عـامة النـاس فضائل الإنسان الحر ، وتشبثوا بالصورة العبودية التى نشأوا فيها وألفوها . كما فقدت المرأة احترامها لنفسها ، وأصبحت جسداً محضا تجتهد هى أن تصبه فى الهيئة التى تثير شهوة الرجال ، فإن ثقلت عليها حيوانيتها فرت إلى عكسها وقتلت جسدها فى الدير .

والحقيقـة أن النظـرة المشمئـزة الكـارهـة للجسد الإنسانى كانت نظـرة مشمئزة كـارهة للحيـاة نفسها ، فليست الحياة فى النهاية إلا ما يتمثل فى هذا الجسد الحى الذى نظر إليه كسجن للروح . ووكر للشر والخطيئة ، ومن هنا تلك الغارات التى كانت تشنها العصور الوسطى على فن التصوير ، خاصة إذا كان موضوعه الجسد العارى بالذات .

لكن البشر خـرجوا من نفق العصـور الوسطى منـذ قرون ، واكتشفوا أن خلاصهم لا يكون باحتقار الجسد وتدميره ، بل يكون باحترامه وتوقيره ، وأن النعيم الذى يليق بالحيوان الأعجم والمتوحش الأبكم غير النعيم الذى يطلبه الحر ويرضاه . وهـل استطاع الإنسـان أن يبدد الظلمة ، ويسخر الطبيعة ، ويقهر الطغيان إلا حين عرف كيف يركن لعقله ، وكيف يزهو بقوة جسده وبهائه ؟ !

وإذا كنا نحن بالذات قد ورثنا فيما ورثنا أن للبدن علينا حقا ، وأن شقاء العاقل بمعـرفة الحقيقـة خير من نعيم الجاهل بما يتمرغ فيـه ، وأن السنة التى سـارت عليها الخليقة هى التى سنسير عليها ، « سنة الله التى قد خلت من قبل ولن تجد لسنة الله تبديلا » ـــ إذا كنا قد علمنا أن التقدم قانـون ، وأن العقل قـدر ، وأن الحريـة مصير ، فلماذا يريد بعض الناس فى بلادنا أن يعيدونا إلى العصور الوسطى ؟

يظنون أنهم بعدائهم للفكر والفن ، واحتقارهم للمرأة ، وتشبثهم بالماضى ، وخـوفهم من المستقبل يـدافعون عن تراث خاص وهوية قومية ، لكن البشر كانوا جميعا مثلنا ، وقد تطوروا ولم نتطور ، وتقدمـوا ولم نتقدم ، بـل نحن نخطو خطوة للأمام ونرجع خطـوتين للـوراء ، فلا نخسر ثقافة الروح وحدها ، بل نخسر معها الثروة والمتعة والأمن

والـ[illegible]ـاء جميعا ، لأن هذه لا يمكن أن تتحقق فى هذا العصر بغير فكر وفن ومساواة وحرية .

صحيح أن أكثر الشعوب لا تزال تتعثر ، ولا تزال تعانى [illegible] والفقر والتعصب والطغيان ، فميراث العصور الوسطى ما زال ثقيلا ، وما زال هناك من يشعرون نحوه بالحنين حتى فى البلاد التى تجاوزته منذ قرون ، لكن الأبواب التى تفتح والقيود التى تفك خارج بلادنا تقابلها أبوابنا التى تغلق ، وقيودنا التى تضاف إليها قيود وقيود .

حتى القرن الماضى كان يمكن أن يساق شاعر فرنسى إلى القضاء لأن بعض الناس رأوا فى شعره ما لايتفق مع الفضيلة ، وحتى الستينيات من هذا القرن كانت روايات لورنس ، وجويس ، وسولجنتسين تصادر فى انجلترا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى ، لكن حرية الفكر فى هذه البلاد لا تلبث حتى تنتصر ، فتتسع حدودها فى كل يوم عما كانت عليه من قبل . أما عندنا فالحرية التى كانت متاحة للكتاب والشعراء والمفكرين المصريين فى أوائل هذا القرن ــ وكانت مع ذلك محدودة ــ لم تعد متاحة الآن ، وهى مهددة بأن تضيق أكثر .

إننا ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، ونقترب يوما بعد يوم من العصور الوسطى التى ظننا أننا تجاوزناها منذ قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذى يقودنا إليه من يحرقون المسارح ، ويصادرون الكتب ، ويفرضون على رجالنا حياة العقم ، وعلى نسائنا حياة الجوارى والإماء .

هؤلاء الذين يملؤهم الرعب من مواجهة الواقع ومواجهة أنفسهم يتحولون إلى وحوش ضارية وأشباح عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة ، تلك التى ينخرط فيها كل من فقد شجاعته وقدرته على التقدم ، فلا بد أن يسلم نفسه للموت الذى يسكن الكهوف .

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الحلبة السوداء !

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الحلبة السوداء !

مصطفى سويف

الإبـــداع ضـــرورة

مقدمة :

من الامور التى تعلمناها منذ شبابنا الباكر ولانزال نتلقى فيها المزيد من الدروس أن من ألزم الواجبات واصعبها معاً شرح مايبدولنا انه من المسلّمات . ومع ذلك فقد لايكون من المغالاة أن نقول إن الجهد المبذول فى هذا الصدد يدرُّ فى معظم الأحيان عائدا يجعلنا لانندم على مابذلناه ، وقد يحفزنا إلى بذل المزيد . ومن المسلّمات التى عاش الكثيرون منا وهم يحملونها فى عقولهم امتناعاً وفى صدورهم إيماناً تصورٌ مؤداه أن الإبداع ضرورة ، بمعنى أنه لاخيار لنا ، فإما أن نبدع فنبقى أو لانبدع فنفنى . وقد حكمت هذه المسلّمة كثيراً من افعالنا واقوالنا بل واستطاعت ان تنفذ إلى وجداننا . ثم إذا الأيام تدور ويأتى زمان نجد لزاما علينا فيه أن نتناول هذه المسلّمة بـالشرح والتـوضيح ؛ مـا معنى أن يكون الابـداع ضرورة ؟ ولمـاذا ؟ وما الـذى تستوجبـه هـذه الضرورة ؟ وقبل هذا وذاك ، ما الذى نعنيه بالابداع ؟

معنى الإبداع :

لن نحاول أن نبدأ هذا الحديث بذكر مادة بدع كما وردت فى قواميس اللغة ، ولكننا نتجه مباشرة إلى بيان مايعنى هذا المصطلح فى العلوم السلوكية الحديثة ، وفى علم النفس بوجه خاص . فالمقصود بهذا المصطلح هو الإشارة إلى نوع معين من السلوك يصدر عن شخص بعينه (أو عن جماعة بعينها) إذ يواجه مشكلة ما فيحاول أن يجد لها حلاً ، ويأتى هذا الحل على كفاءة عالية فى اداء المقصود منه ، ويكون فى الوقت نفسه حلاً غير مسبوق . هذا بالضبط هو المعنى الأساسى أو المحورى للإبداع أو للسلوك الإبداعى كما يعرفه علماء النفس فى بحوثهم الحديثة . ويكتمل هذا المعنى إذا أضفنا إليه أن هذا السلوك يكشف عن نفسه بدرجات متفاوتة وبدرجات متباينة فى مجالات النشاط المختلفة ، بدءاً من مواجهتنا مواقف الحياة اليومية أيا كان حجمها ووزنها ومستوى تركيبها ، وانتهاء بجهودنا فى ميادين العمل العلمى

والفنى والاجتماعى جميعا . ومعنى ذلك أن الإبداع مستويات ، لأن كفاءة الحلول التى نتوصل إليها ، ومقدار الجدّة فيها ، مستويات ، ومعناه أيضا أن الإبداع يمكن أن يقع فى أى ميدان من ميادين الحياة الإنسانية . نقول ذلك حتى لايتصور البعض أن الإبداع مرادف للنبوغ أو العبقرية ، وحتى لايظل بعضنا يحسب أن الإبداع وقفٌ على النشاط الفكرى فى ميدان العلم أو الفن أو الادب ، وانه بالتالى ترف لاتقوى عليه الشعوب أو الدول النامية . إنما النبوغ والعبقرية يشيران فقط إلى مستوى رفيع من مستويات الإبداع ، لكنهما لايستوعبان ظاهرة الإبداع جملة وتفصيلا . كما أن ميادين العلم والفن والادب والفلسفة جميعا تحوى أرقى آيات الإبداع ، لكنها لاتحتكر جميع الإنجازات الإبداعية ، فالحياة الإنسانية أرحب من هذه النظم الفكرية جميعا وفيها متسع لمزيد من الإبداع وتجلياته . هذا هو الوصف العلمى الموضوعى للإبداع .

الإبداع ضرورة :

إن الصيغة الرئيسية التى تقوم عليها حياتنا الاجتماعية بأبعادها المختلفة إنما تضم فى نسيجها عنصرين أساسيين ، هما: البرمجة وأدوات البرمجة من ناحية ، والإبداع وأدوات الإبداع من ناحية أخرى . فنحن نعيش حياتنا الاجتماعية معتمدين من جهة على العادات فيما يتعلق بسلوكياتنا الفردية ، عادات الحركة ، والنطق ، والتعبير ، والتفكير ... الخ ، وعلى الأعراف والتقاليد فيما يتعلق بسلوكياتنا كجماعة . وتقوم العادات والاعراف والتقاليد جميعا كبرامج لتنظيم انطلاق وحدات السلوك أيًا كانت طبيعتها ، فى شكل سلاسل أو مسلسلات تتابع وتتشابك وتتقاطع ... الخ حسب نماذج أو أنماط محدَّدة سلفا ، وتحكم تحديدها هذا مجموعة القوانين العلمية التى نسميها قوانين التعلم بأبعادها النفسية العصبية ، والنفسية الاجتماعية .

ونعيش حياتنا الاجتماعية من جهة أخرى معتمدين على مانسميه الاستعدادات الأولية للإبداع ، وهى وظائف تفصح عن نفسها خلال أى جانب من جوانب سلوكنا ، سواء فى ذلك جوانب الفعل والفكر والوجدان ، وفى أى موقف من مواقف الحياة كما نحياها أياً كان ضيق نطاقها الاجتماعى أو اتساعه . وتعتبر هذه الاستعدادات الأولية للإبداع هى العدة الأساسية التى تمكّن الشخص من التعامل مع الجديد فى مواقف الحياة كما تواجهه ، صغر شأن هذا الجديد أم عظمه . ولما كانت مواقف الحيا التى نخوضها تنطوى دائما على أقدار من عناصر ومتطلبات اعتدناها ، وتكون هذه متشابكة مع مكوّنات واحتياجات جديدة لم نألفها من قبل ؛ فنحن نتعامل مع هذه المواقف دائما وأبداً معتمدين على مانحمله فى نفوسنا من أدوات البرمجة من ناحية ، وعلى الاستعدادات الأولية للإبداع أو الابتكار من ناحية أخرى . هكذا نجد أن الإبداع ضرورة ، كما أن البرمجة ضرورة ، كلاهما تفرضه طبيعة مواقف الحياة بصورتها البشرية . فلا يوجد موقف واحد مهما صغر شانه أو عظُم ، فى حياتنا الخاصة أو العامة ، صغارا كنا أو كبارا ، لا يستثير فينا مفاتيح البرمجة ومفاتيح الإبداع معاً . ولايمكن أن تمضى الحياة الاجتماعية معتمدة على إحدى الدعامتين دون الأخرى .

وجدير بالذكر فى هذا السياق أن المهمة الرئيسية التى تقوم بها البرمجة فى حياتنا هى الاقتصاد فى الوقت والجهد المبذول ؛ إذ مادمنا مطالبين بالتعامل مع عناصر متكررة فنحن نتعامل معها بالاعتماد على برامج معدَّة بناء

على السوابق . وفى مقابل ذلك نجد أن الوظيفة الأساسية للإبداع هى قيادة المخاطرة ؛ فمادمنا مضطرين إلى التعامل مع متغيرات جديدة فقد يكون فى هذا التعامل هلاكنا لو اننا تورطنا فى الفعل المحكوم بالمصادفة وحدها ، وهو مايقع حتما لو أننا لم نكن نحمل فى نفوسنا غير البرامج والبرمجة . ولكن ، لأن بقية عدتنا فى الحياة هى الاستعدادات الأولية للابتكار فإننا نلجأ إليها ونعمل على تشغيلها فى محاولة لأن تكون مخاطرتنا فى خطواتنا التالية محسوبة إلى حد ما ، فهى مخاطرة ما فى ذلك شك ، لأننا لانملك خياراً آخر فى هذا الموقف ، ولكنها تحمل فى طياتها قدراً من الحصانة لأنها صيغت ونفذت بمساعدة عوامل الإبداع وتحت إشرافها أو قيادتها .

هكذا إذن تكون البرمجة ضرورة ، والإبداع ضرورة . للبرمجة مهمة محدَّدة هى الاقتصاد فى الوقت والطاقة ، كما أن للإبداع مهمة محدَّدة هى إكساب المناعة إلى حد ما ضد مجاهيل المخاطرة . ومن الدعامتين ، البرمجة والإبداع معاً تتحقق المهمة الكبرى التى لاتنكف عن السعى فى إطارها ، وهى التوافق مع مقتضيات الحياة .

التوجه العام للتاريخ :

عندما نستقرىء تاريخ المجتمعات عبر اية مرحلة زمنية ، قيست بالقرون أو بالعقود أو بالسنوات لكى نستنتج من هذا الاستقراء توجُّهاً بعينه لهذا التاريخ فالراجح أن نخرج دائما بنتيجة رئيسية واحدة هى أن التاريخ يمضى نحو مزيد من تكثيف دواعى البرمجة ، وتكثيف دواعى الإبداع .

ومايتحدث عنه الكثيرون فى الوقت الراهن تحت عنوان ثورة المعلومات إنما يتصل فى نهاية الأمر بموضوع البرمجة وأساليبها ، فقد تم الكشف فى كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية عن عوامل لاتكاد تقع تحت حصر ، وعن أحوال لكل عامل من هذه العوامل لاتكاد تعد ولاتحصى ، فإذا أردنا الإفادة المثلى من هذا التراث أو الرصيد العلمى أو الفنى ... الخ فلابد من البرمجة فى أكفأ صورها . ولكن إلى جانب ذلك ، وبالقدر نفسه من الإلحاح ، لابد من تكثيف طاقة الإبداع ؛ فحجم الجديد فى مواقف الحياة الخاصة والعامة ، حياة الفرد والمجتمع والعالم فى عصرنا هذا ، وتلاحق هذا الجديد عاما بعد عام ، بل يوما بعد يوم ، لم يعد يترك متسعاً للتوانى فى مواجهة بالحلول الإبداعية . فإما الإبداع المكثَّف وإما الفناء والاندثار عاجلا لا آجلا . وسيقال عندئذ ، «هنا كان يوجد مجتمع اسمه كذا ، كان يحاول أن يتعلق بأهداب الحياة الكريمة ، لكنه لم يكن معدًّا لها» . وهو أمر لم يعد غريبا على ابصارنا وأسماعنا بعد ماشهدناه فى الأعوام القليلة الماضية ، وما سنظل نشهده لفترة تمتد بطول المستقبل المنظور . فى أوروبا ضاعت دول ، وفى أفريقيا وآسيا ستضيع مجتمعات بأسرها . البرمجة وحدها نصف قصة الحياة ، نصف مقتضيات المسيرة ، ولا تتم المسيرة دون تكامل شقيها .

والسؤال الآن :

ماهو تشخيص موقفنا ، أعنى موقف مجتمعنا المصرى ، فى هذه الفترة التاريخية ، إذا نظرنا من زاوية النظر هذه التى نسلِّط الأضواء عليها فى مقالنا هذا ؟ والإجابة ، ان التشخيص يشير إلى اننا مازلنا نعتمد فى معظم مواجهاتنا ، الخطير منها والأقل خطرا ، على التفكير النمطى والحلول المنمَّطة . بل ومازلنا ننفر نفورا ملحوظا من كل تفكير إبداعى أو مبتكر . بل وأكاد أرجِّح

اننا ننتقى الأشخاص للمناصب القيادية على أساس مالديهم من نزوع راسخ إلى التفكير النمطى ، ولولا مقتضيات التأدب الاجتماعى لذكرت أسماء وآراء واعمالا بأعيانها ، ولكنى أمسك عن ذلك لكيلا يتشتت ذهن القارىء فى مسارب غير مقصودة لذاتها . وعندما اتحدث عن «التنميط» ، تنميط الأفكار والأفعال ، إنما استعمل المصطلح المتداول فى الحياة اليومية وهو نظير ماتسميه النظم العلمية الحديثة بالبرمجة ، مع فارق رئيسى واحد ، هو أن التنميط أو النمطية صورة متخلفة من البرمجة . ومعنى ذلك أنه حتى البرمجة بمعناها الحديث لاتزال غائبة عن معظم مناشطنا . ناهيك عن الإبداع او الابتكار فهو أشد غيابا عن حياتنا ، فإذا لاح فى الأفق فالنظرة إليه أشد تخلفا ، تتراوح بين النفور وسوء الظن .

وأمام هذا الذى نراه ، يلزمنا تحديث الصورة بأكملها ، البرمجة والإبداع جميعا . فأما من حيث البرمجة فما يلزمنا هو العقول المنظمة أو المنضبطة ، والفرق كبير بين ماتعنيه صفة التنظيم والانضباط وماتعنيه صفة التنميط ؛ التنظيم والانضباط يعنى أولا وقبل كل شىء استيعاب أحدث منتجات الفكر البشرى فى أى ميدان نهتم به ، والتناغم مع مقتضيات هذه المنجزات . وأما من حيث الإبداع ، وهو مايعنينا بالدرجة الأولى فى هذا المقال ، فالذى يلزمنا أولا وقبل كل شىء الإيمان المؤسس على الاقتناع بالحاجة الملّحة إلى التفكير الإبداعى .

والعمل بصدق وكفاءة على تنمية رصيد الأمة من طاقة الإبداع على المستوى الأفقى والرأسى معاً ، ودعم هذه التنمية بالترحيب بناتجها بدلا من الازورار عنه ، والإفادة منه بدلا من وأده أو تجاهله ، ومن يدرى فربما فتح الله علينا بعد قليل بالهداية إلى الاستزادة منه .

صـــلاح قنصـــوه

الـــدين والفـــن

ربما تكون محاولتنا التى نعرضها اليوم بين يدى القارىء ، مخاطرة بالخطو فى حقل ألغام قديم هو علم الكلام ، أو علم التوحيد أو أصول الدين ، والمعنى واحد ، كما يدركه أهل الاختصاص على النحو الذى يجعل من كل ذلك نسقا عقليا يضم العقائد الإيمانية ويلائم بينها .

ولا ريب أن محاولتنا ستختلف عما صنعته المعتزلة والأشاعرة والخوارج أو غيرهم ، لسببيين رئيسيين من بين أسباب أخرى : الأول اختلاف الإشكالية القديمة التى واجهت الأسلاف لحل مشكلات سياسية تتصل باختيار الخليفة ، ومشكلات لاهوتية أثارتها المناظرات مع فلول الأديان السابقة فى الثقافة الإسلامية الصاعدة آنذاك ، والثانى الاتساع والتراكم فى المعارف العلمية ، والمذاهب الفلسفية ، والإبداعات الفنية ، وسائر شئون الثقافة العالمية التى نحيا الآن فى رحابها . ومن ثم فلابد أن تختلف مفردات خطابنا وأدواتنا وأهدافنا عما ألفناه فيما سبق ، ولعل ذلك يمهد السبيل إلى فهم العلاقة بين الدين والفن .

١ ـ الإنسان فى القرآن

إذا تأملنا الآيات التى تتحدث عن صفات الإنسان فى القرآن نجد لونا من المفارقة ، فهو ظلوم وخصيم وعجول وجهول ، رغم أن آدم قد عُلِّم الأسماء كلها ، وكادح إلى ربه ، وفى كبد ، وخلق فى أحسن تقويم ، كما رد إلى أسفل سافلين . كما أن هناك الكثير من الآيات التى تتحدث عن تكريم الإنسان . ولا يعنى هذا تناقضاً ، بل يشير إلى أن الإنسان مجموعة من الإمكانات أو المشروعات لكى يختار من بينها مساره ومسعاه .

فرغم أن الإنسان قد خلق ضعيفاً (٢٨ سورة النساء) إلا أنه حمل « الأمانة » التى أشفقت السموات والأرض والجبال أن يحملنها (٧٢ الأحزاب) .

وبعبارة فلسفية ، يمكن القول أن سائر الكائنات من

ملائكة وشياطين وحيوان أو جماد ، قد تحددت لها « ماهية » لا يمكن أن تحيد عنها ، على حين أن ، الإنسان وحده هو الذى ترك دون ماهية ، لكى يحمل عبء التكليف والاختيار ، أى مسئوليته عما يفعل فى الدنيا ، ليحاسب على ذلك فى اليوم الآخر ، ولذلك هو سيد المخلوقات الذى امرت الملائكة بالسجود له .

ويقتضى غياب الماهية ، حرية الإنسان فى اختيار طريقه فى هذا العالم ، بعد أن وهبه الله السمع والبصر والفؤاد ، واللسان والشفتين ، ووضعه امام النجدين : الخير والشر ، لكى يسلك أحدهما .

غير أن الانسان ، فى أطوار تاريخه على الأرض ، يمارس إمكاناته تلك على مراحل حتى يصل إلى ختامها ، حيث يتم نضجه فلا يعود فى حاجة إلى رسالة أخرى ، بعد ان اصبح مسئولاً وأهلا لنوال الثواب أو العقاب فى اليوم الآخر .

« فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه »

فآدم فى الجنة هو بمثابة المرحلة التى مايزال الإنسان فيها وليدا فى المهد ، أو طفلاً ساذجاً تحوطه الرعاية من كل جانب ، فلم يكشف بعد سوءاته ، أو ينسل ذريته .

وعندما استدرجه إبليس ليقترف ذنبه المشهور ، الذى قدرته المشيئة الإلّهية عليه ، لكى يهبط إلى الأرض ، كان ذلك بغواية من إبليس الذى تحددت ماهيته من قبل الله « قال فبما **أغويتنى** لاقعدن لهم صراطك المستقيم » (١٦ الاعراف) . ولقد غفر الله لآدم وتاب عليه بعد أن تلقى من ربه كلمات (٣٧ البقرة) ليتم فصال الإنسان فيسعى إلى رزقه بنفسه . فلم يكن الهبوط إلى الأرض سقوطاً ، بل أمراً بالانخراط فى الوجود لممارسة الحرية ، وإيذاناً بالعمل .

فأخذ يدرج عبر مراحل ومستويات ، ويرشده رسل يتعاقبون عليه عبْر رسالات متعددة ، وفى تلك المراحل لم يكن الإنسان قد بلغ سن الرشد بعد . ولذلك استعان الرسل بما كان يأذن الله لهم به من معجزات تبهر الإنسان ، أو عقاب صارم ينزل به . وقد يقاس ذلك ، مع الفارق الهائل ، بما يصنعه المعلمون مع التلاميذ فى المراحل التى تسبق التخرج . حتى كانت رسالة الإسلام الخاتم . وهنا حصل الإنسان على شهادة التخرج وعليه أن يتحمل مصيره بنفسه ، ولم يعد فى حاجة إلى رسل آخرين لتلقينه شيئاً جديداً .

فهذا الإنسان ، الذى لا يحمل ماهية مسبقة تفرض عليه مصيره ، فرد ، وعاقل ، وفاعل أو عامل . وعليه أن يشغل هذه الماهية الشاغرة بما يحققه بنفسه ، ليقف امام الله مسئولاً (انظر ٢٤ الصافات) .

فهو فرد ، لأنه لا يعتمد إنساناً من خلال انتسابه لجماعة أو أمة ، أو مرحلة تاريخية ، أو وطن . فثمة رفض لأساطير الأولين ، وتمرد على ما وجد عليه آباءه ، وحض على الهجرة من الوطن الأصلى . وسيحاسب الإنسان بوضعه فرداً يحمل تبعة اختياراته ، « ولقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة » (٩٤ الانعام) . والانتماء لا يكون إلا إلى الله «الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون» (١١ الروم)

فلا ، يقدّر الإنسان الفرد إذن بلونه أو عرقه ، أو مكانته الاجتماعية ، بل بتقواه أى خشيته من الله الذى ينتمى ويرجع إليه فى نهاية الأمر .

والخلاص ـــ أو النجاة ـــ الذى يتم بإسلام المرء وجهه لله ، لا يشترط وساطة ، أى انتماء ، إلى أية مؤسسة أو سلطة دينية تمارس عليه شعائر معينة ، أو تمنحه شهادة

بالإيمان . بل الشعائر مباشرة من العبد إلى الرب ، ويزاولها الإنسان بنفسه فى أى مكان .

فلا يكون الإنسان محلاً يخضع للشعائر ، أو موضوعا لها ، كأن يعمّد أو تتلى عليه آيات معينة ، أو يتلقى البركة ، بل الإنسان «ذات» (بالمعنى الفلسفى) . هو الذى يمارس الشعائر ، فهو الفاعل وليس المفعول به .

والإنسان عاقل ، بمعنى أنه يملك أدوات ومعايير الصواب والخطأ والقدرة على التمييز بين الخير والشر ، بل وهو حر فى قبول الإيمان (الهداية ، ومن ثم الطاعة) ، أو رفضه (الضلال ومن ثم العصيان) . «فمن شاء فليؤمن ، ومن شاء فليكفر» . (٢٩ الكهف) . ويتبين الإقرار بالإنسان العاقل المسئول من الحض على الحوار والجدل بما هو ، احسن ، وهو ما يقوم على استخدام العقل بطبيعة الحال الذى يملكه أطراف الحوار . وليس للإنسان أن يعتذر بالغواية أو الشيطان « ما كان لنا عليكم من سلطان بل كنتم قوما طاغين » (٣٠ الصافات « إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (٣٦ الاسراء)

وأخيراً ، الإنسان فاعل عامل . وهنا يكون محك الإيمان الذى هو ما قرّ فى القلب ، وصدقه العمل . ولا يستقل ذلك عن كون الإنسان فرداً ، وكونه عاقلاً ، بل هو المركب المنطقى ومحصلتهما جميعا . فالإنسان يخطىء ويصيب ، يهتدى أو يظلم نفسه . ويلوح لى أن الإنسان لابد من أن يخطىء ويذنب ، ولكن أمامه دائماً أن يستغفر ويتوب . فثمة تشجيع متواصل على طلب المغفرة والتوبة ، مما يعنى إغراء مشبوباً بالعمل الذى لا تشلّه الخشية من الزلل وارتكاب الذنوب بحجة أن من لا يعمل لا يخطىء . «وقل اعملوا» (١٠٥ التوبة) فالباب مفتوح دوما للتوبة والمغفرة .

فالإنسان عاملا أو فاعلا يعنى أنه محكوم عليه بالسعى وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ، وهو كادح إلى ربه كدحا (٦ الانشقاق) لأن الله خلقه فى كبد لقد خلقنا الانسان فى كبد (٤ البلد) ، ومقياس مكانته فى أحسن تقويم هو أن يؤمن ويعمل صالحا (٦ التين) فإلى الله يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه (١٠ فاطر)

٢ ــ اليوم الآخر :

وهنا نصل إلى مفهوم اليوم الآخر الذى ينبغى أن نستضىء به لنكف عن تكفير بعضنا البعض . فيكاد يرتبط فى جميع الآيات التى تتحدث عن الإيمان با لله ، الإيمان باليوم الآخر ، فيجىء الإيمان به رديفاً مباشراً للإيمان بالله ولابد أن يشير هذا إلى دلالة هامة ، وهى ألا ننسى قط أن الله وحده هو الذى يحاسبنا يوم الدين لأنه مالكه ، وليس لأحد من البشر ، مهما تكن مكانته ، أن يغتصب هذا الحق فى حساب البشر الذى موعده اليوم الآخر ، يوم الجمع والفصل والحساب ، يوم يتذكر الإنسان ما سعى .»

فالاختلافات فى الاجتهاد هى ممّا لا يملك إنسان أن ينصب نفسه حاكما يقضى بينها باسم الله ، وإن كان له أن يحكم فيها باسم المصلحة البشرية التى يراها ، ويتحمل مسئولية حكمه فى دنياه بحسب المجال الدنيوى الذى يحكم بمقتضى معاييره الخاصة وذلك لأن الله يحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون (١١٣ البقرة) .

ويعنى هذا كله فى نهاية الأمر ، أن المسلم هو الفرد الذى يدرك ويميّز ويقاوم المغريات . ويروض نفسه على فعل الخير ، ويتحمل تبعة اختياره . ولا يعنى هذا إذن أن يحيا الفرد فى مجتمع معقم اختفت منه المغريات ، كما لو

كـان مريضـاً تخشى عليه من لفحـات الهواء . أو طفـلاً لا يملك من أمر نفسه شيئاً . «إن الإنسـان على نفسـه بصيرة» (١٤ القيامـة) والإسلام إذ يقـدم عقيدة ، هى وحدها من بين مقوماته التى تمثل إطاراً محـدداً إلا أنه لا يقيد حرية الإنسان ، لأنه يدعوه إلى المعرفة ، ولكن دون أن يقدم له محتوى معرفياً جاهزاً نهائيـاً . وتمثل هـذه المعرفة التى يُحثّ عليها أفقاً مفتوحاً متحركاً على الدوام تمهيداً لاتخاذها وسيلة للسلـوك الذى يقـوم على حـرية الإنسان فى اختيار ما يشاء من ممكنات وتحمل مسئوليته فيما يترتب عليها من نتائج .

٣ - الرسول والانسان :

وتلـك العقيـدة الخـاتم ، لا يتطلب محتـواهـا قهـراً لإمكانات الإنسان العقلية والعملية ، بل هى تقرّها وتهيب بها ، لأنها لاتبهر بمعجزة ، ولا تخص رسولها بالعصمة : (عبس وتولى ... حتى الآية العاشرة) ، «ما كان لنبى أن يكون له أسرى حتى يثخن فى الأرض» (٦٧ الأنفال)

فلمحمد (فى الإسلام دور مزدوج ، أولهما دور نبوى هو الذى ينبئنا فيه بأخبار السماء عن وحى يوحى ، ويشترك مع سائر الرسل فى هذا الدور ، غير أن الإسلام يضيف دوراً آخر هو الذى تؤكده الشهادة : شهادة أن لاإله إلا الله ، وأن محمداً رسول الله . فالجزء الثانى من الشهادة ليس متضمنـا فى الأول شـأن القضيـة التحليليـة ، فى المنطق ، التى لا يضيف محمولها إلى موضوعهـا شيئاً . وقد كان هذا على الأرجح هو الحـال فى سائـر الديـانات السابقة عليه ، التى يُكتفى فيها بالإيمان بما جاءت بـه الرسل ولايهم إعلان الشهادة بالرسول أو بالنبى جـزءاً متمماً أو شرطا جوهـريا لـلإيمان . فـإنما هـو تحصيل حاصل . إلا أن إضافتها إلى الشهادة فى الإسلام تجعل منها . إن خاطرنا بالتعبير ، قضية تركيبية تضيف شيئاً جديداً ، وهو الذى يمنح رسولنـا أهمية خـاصة ، وهـو ما يمكن أن نسميه دوراً تعليمياً يضاف إلى دوره النبوى .

وحتى إذا افترضنا أن شهادة الإسلام لا تختلف فى هذا الصدد عن شهادات الرسالات السابقة ، فلابد من الإقرار بأن دور الرسول أو النبى فى تلك الرسالات ليس مجرد ناقل للرسالة أو حامل لها ، وإلا ما كان دوره ليعدو دور جبريل ، ولكنه بوصفه إنساناً مختاراً لابد أن يكون له دور خاص يؤهله الله له ، ويهديه إليه .

وبعبارة موجزة ، يمكن القول بأن نبينا كان له دوران خاص : الأول بوصفه رسولاً ، والثانى بوصفـه إنسانـاً يتوجب علينا أن نتأمل سلوكه ونستخلص منـه نتائجـه ودلالاته ، كإشعاعات تنبسط عـلى امتدادات فسيحـة . وهما دوران متتامان فى الإسلام .

فعن هذا الدور «التعليمى» يتقبل الرسـول من بعض الناس ما يعدل به عن موقفه فى بعض شئون الدنيا . غير أن هذا العدول أمر أزعم أنه محسوب مقدر فى العناية الإلهية لبيان حرية المؤمنين فى التصرف ، كما حدث فى غزوة بدر ، عند اختيار موقع المقاتلين ، والثانى عند مشورته فى تأبير النخل . فكأن هـاتين الحـادثتين إعـلان واضح ودعـوة صريحة إلى أن يعمل الناس عقولهم ويفيدوا من معرفتهم أو خبـراتهم ، دون انتظـار لنص يتحـدث فى تفـاصيـل شئونهم ، ودون أن يتذرعوا بتأويل بعيد لنص مكتوب ، ودون اعتماد على رأى يطرحه الرسول الإنسان .

ويضاف إلى ذلك أن الدور التعليمى لا يتكشف فحسب فى إتيان الأفعال ، بل وكذلك فى الامتناع عنها ، كما هـو الحال فى أمر الاستخلاف ، فلم يشأ أن يحدد نظامـاً أو يعيّن أشخاصاً يقومون بالقيادة السياسية .

ويرجَح لدينا مما سبق أن الإسلام قد أعلن حرية الإنسان ، ولم يضع عليها قيوداً ، بل وضع معالم طريق تهدى إلى الرشد . وأقر بأن الإنسان ينمو ويزداد نضجاً وقد كان من قبل ضعيفاً عاجزاً تتتابع عليه الرسالات ، حتى كانت بعثة رسولنا بما انطوت عليه من تعليم وإعلام بأن هناك تخصصات مثل الحرب والزراعة والسياسة ، وغيرها من شئون الدنيا التى يتحمل الإنسان تبعته فيها .

٤ ـــ عالم الشهادة

فى عالم الشهادة ، أى عالم المسعى الإنسانى ، تتعدد وتتنوع مجالات الفاعلية الإنسانية ، ولكل منها غايته الخاصة ، وأسلوبه النوعى المتميز فى تحقيقها ، وبالتالى تختلف معايير كل منها من معايير غيرها عن المجالات ، ولأنها جميعا تدخل تحت باب السعى الإنسانى الذى سيحاسبنا الله عليه فى اليوم الآخر ، فقد كانت لها غاية قصوى واحدة هى تسخير هذا العالم كله لخير الإنسان وصلاحه . وهنا يسقط مبرِّر السؤال : **هل الدين من أجل الإنسان أم أن الإنسان من أجل الدين ؟** أو بعبارة أخرى : **هل تتناقض حقوق الإسلام مع حقوق الإنسان ؟**

فمثل هذا السؤال الأخير إنما يطرحه من له مصلحة كهنوتية تتبدى فى حفظه للنصوص وارتزاقه منها ، واستعارته لمكانته الاجتماعية لكى يملك سلطات الأمر والنهى على سائر عباد الله ، أو يطرحه من غاب وعيه ، وصار الدين لديه مغترباً عن الإنسان .

ويعنى هذا فى نهاية الأمر أن الوسائل تنقلب إلى غايات فى ذاتها ، رغم أن مجالات فاعلية الإنسان وسائط ليضع الإنسان لنفسه خيراً . والخير هنا هو أن ينقل الإنسان نفسه من حال إلى حال آخر أفضل مما هو عليه ، أى أن يضيف إلى وجوده إمكانات أكثر وأكثر ، لأن الله أنشأ الإنسان من الأرض واستعمره فيها (٦١ هود) .

وكلما أتقن الإنسان عمله ، وفقاً لمعايير هذا المجال أو ذاك ، حقق هداية الدين طالما لم يدفع إلى معصية . فالمجالات جميعا مباحة ، خيرها ما أسلم إلى خير ، وشرها ما أدى إلى شر .

٥ ـــ الفن :

بيد أننا نسمع اليوم أصواتاً ، من بين بعض المسلمين ، تتنادى بتحريم الفن ، لأنه يشغل عن ذكر الله ، ولأنه يحض على الفسق والفجور . ولكن ما الفن ؟

يتفق الفن مع سائر المجالات أو الفاعليات الإنسانية فى تحرير قوى الإنسان وتوكيد سيطرته على العالم . ولكنه يختلف عنها فى أنه لا يؤثر مباشرة فى العالم ، لأن تلك المجالات الأخرى تتخذ من العالم موضوعاتها المباشرة ، وإن تنوعت وتفاوتت الأدوات والأساليب فى فهمها أو بحثها أو تغييرها أو التعامل معها . فهو يمتاز عنها بممارسته لهذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مغاير ، أو عالم موازٍ لهذا الواقع أو العالم وهو العمل الفنى نفسه . ومن ثَم يضم الفن أهداف الفاعلية الإنسانية جميعا ، التى تختلف باختلاف عمل فنى عن آخر .

ولكنه لا يحقق هذه الأهداف مباشرة ، كما لو كان وسيلة أو أداة تُستهلك فى تحقيق تلك الأهداف المدركة عن وعى وقصد ، بل هو يثير انفعالا من نوع خاص ، أى أنه ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه فعلا فى أحداث حياتنا ، وذلك بوصفه ، أى العمل الفنى ، وجودا مستقلا خاصا يضاف إلى متلقيه ، ليستدمجه بطريقة أو بأخرى ، لكى يستطيل أو يمتد ، أو يتحرر ، من وجوده الكثيف المنسحق فى أشياء

العالم ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخـاصة عـلى تنوعها وتعددها ، أو يرضى عن وجوده ، أو يسخط عليه أو يستسلم له عاجزاً محبطاً .

ويقـوم العمل الفنى عـلى خلخلة الجمـود والثبات فى الأشيـاء ، ويحطم الألفة والاستقـرار ، وينزع الكثـافة والغلظة من الوجـود الخارجي ، ليغـدو ذرّات متماوجـة تتخلق منه أشكال شتى .

وهو ارتياد لمناطق مجهولة أو مساحات لا نجد الجراة على اقتحامها بوعى . وقد تكون هذه المساحات وقائع أو حقائق أو مشاعر مما يتجاهلها النـاس فى وعيهم اليومى المعتاد . غير أن الفنان يواجهها بتمزيق الحجب الغليظة التى تستتر وراءها كأمور ضرورية نهائية مستقرة . ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنيـة ، لأن المستويـات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم الرتيبـة المألوفة قد تحددت وترتبت فى خانات لا تسمـح بالعبـور بينها أو امتزاجها . على حين يؤلف الفن ويركب ويمزج بينها على مستويات ، وفى علاقات جديدة ، لأنه سبق أن حوّل هذا الوجود الجاهز الرابض إلى خامة طيّعة يشكل منها ما يشاء .

فالفن إذن بمثابة نوافذ على عوالم جديدة ، أو هو نظرة جديدة تحطم الألفة وتخترقهـا ، وتحول مـا هو ملقى فى الطريق إلى طازج وطريف يجدر بالمراجعـة والتأمـل من جديد ، واتخاذ موقف مختلف ، ويشعل الحياة فى رمـاد الاستقـرار والتكرار ، ويستعيـد التوهـج الـذى أطفـأه الاعتياد ، ويسلط الضياء على ما تـوارى عن الاهتمام ، وينير الداخل المعتم للأشياء والتجارب ، وينشىء أو يعيد الوصلات بين نثار الوقائع والحوادث . فهو عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب . تفكيك الأوضاع السابقة للوجود ، وإعادة تركيبها فى عمل جديد . وهو فى كل هذا يُحدِث لغة مضافة ، أو بالأحرى ، شفرة مخالفة يستعاد التـواصل بين البشر بمقتضاها على أساس جديد . ويتم ذلك عـلى صعيد الخيال الذى هو مهاد الإبداع ، فهـو الذى يَعُدّ الأشياء جميعاً ممكنات بتحريرها مما هى عليه من ضرورة واقعية ، فتخترق عتمة الأشياء وجمـودها عـلى ماهيـات ثابتة ، ليذروها ويعتجنها ويلوكها ، فيصوغ منهـا عملاً جديداً يثير انفعالاً خاصاً يكون وسيطاً ، على نحو أو آخر ، بدرجة أو بأخرى ، لتحقيق أهداف الإنسان ومطالبه .

ولا يعنى هـذا أن الفن يزاحم الفـاعليات الإنسـانية الأخرى ، فى تحقيق أهدافها ، بنفس أساليبها النوعيـة المتميزة ، لأنه يحفز إلى تحقيق هذا الهدف أو ذاك بموجب كيانه الخاص ، قد يكون قصيدة أو لوحة ، أو تمثالاً ، أو رقصة أو مسرحية ... الخ بحيث لا يكـون ذلك الكيـان الخاص ، أى العمل الفنى ، وسيلة مباشرة لإنجاز ذلـك الهدف . ويصنع الفن أشكالاً جديدة لكل ما يتخيله من نمـاذج الوجـود التى تختزل العـالم وتدنيـه من قبضة الإنسان ، وكأنها وسائل إيضاح أو أدوات رؤية للتقريب أو التكبير ، أو التحوير . وبذلك يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلى ، كما يكشف فيها ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ، فيحررها من أسـرها محطماً الحواجز بين المثال والواقع ، والعام والخـاص ، والمركب والبسيط ، والماضى والمستقبل .

فـالفن إذن لا يستخدم وسـائل التعبيـر التى تعتمد أسلوب التقرير المباشر ، أو الوصف الواقعى العلمى ، أو ما يسمى فى المنطق بالتصديق أى استخدام العبارات أو القضايا التى تقبل الحكم عليها بالصدق أو الكذب . بل أسلوبه كما يقول القدامى هو التخييل الذى يصطنع المجاز

والتجسيم والتشخيص مما لا يخضع لأحكام الصدق أو الكذب ، بل يُقدّرُ بما يثيره لدى المتلقى من انفعال ويؤدى إلى متعة ، يرفعانه إلى مستوى من التجربة التى تستعيد النضارة والغزارة للعالم ، اللذين جمدتهما القوالب والعادات الرتيبة . والاستجابات النمطية المكرورة .

وتتخذ الأعمال الفنية شكلا محدداً هو الذى يجعل للصور التى ينتجها الخيال أو المخيلة بحسب المصطلح القديم) بنية ونسقا . والشكل هو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالاتها على الأرض المحايدة للسديم المختلط المتجانس . كما انه المسئول عن نقل الخبرة الإنسانية وتداولها بأيسر السبل لانه يخلصها من مستوياتها الكيفية التى تتباين فيها صنوف الاستجابات الفردية ، ويحملها إلى مستويات محددة المعالم ، فالشكل يصفى الأفعال والأشياء مما يرين عليها من تشتت وتفرق وابتذال .

كما أنه أكثر قنوات إنفاق الجهد اقتصادا . وبعبارة موجزة ، هو الذى يملأ المسافة بين قوى الإنسان وإرادته من جهة ، والعالم الذى يتقبل الفهم والتسخير من جهة أخرى . أو هو الذى يصوغ المسعى الإنسانى فى كل الأمور .

ويتميز دور الفن فى شحذ قدرات الإنسان على إنتاج أشكال جديدة دون أن يكون منافسا لغيره من المجالات فيهدى أصحاب المجالات الأخرى . من خلال تلك الأشكال الجديدة إلى اكتشاف الينابيع النضّاحة للحياة ، والإمكانات الثرّة للوجود ، ويلفتهم إلى قدراتهم الواعدة لإعادة النظر وتعديل المسار تمهيداً للتقدم فى مجالاتهم خطوات أبعد وأفضل .

ومن ثم انتقل من الفن طابعه الخاص إلى الكثير من شئون حياتنا . بل إننا لنجد ذلك الطابع راسخاً فى شعائر الدين ، فنحس بالصلاة وقد انتظمت فى إيقاع محدد ، وكذلك فى مناسك الحج أو الطواف . ويبرز الإيقاع أعمق واشد فى صلاة الجماعة ، حيث يزول أى إحساس بالفتور أو الإجهاد ، باستبعاد التفاصيل الفردية ، ليحل مكانها وحدة إيقاعية تضيف طاقة جديدة لكل فرد يستمدها من الطاقة الكلية للجماعة التى تعمِّق الإحساس بالتضامن والخشوع .

ويستخدم القرآن الكريم التصوير الفنى كما يذهب إلى ذلك المرحوم «سيد قطب» فهو يستخدم طريقة التصوير والتشخيص بواسطة التخييل والتجسيم ، ويخلع أحيانا الحياة على الأشياء الجامدة كما يلجأ إلى الصور الحسية والحركية للتعبير عن حالة من الحالات أو معنى من المعانى . والإيقاع الموسيقى فى القرآن متعدد الأنواع . ويتساوق مع الجو النفسى ليؤدى وظيفة أساسية فى البيان . ويجمع فى ذلك مزايا الشعر والنثر دون التقيد بقواعد سابقة . قضية الموسيقى الداخلية التى تتبين فى الفواصل المتقاربة فى الوزن والتى تغنى عن التفاعيل ، كما يستبدل التقفية بالقوافى ، ولا يرد المعنى الفعلى العام فى القرآن بطريقة تقريرية ، بل يتوهج بصور متعددة ، لتشع فى نفس القارىء إحساساً وتأثيراً يتغلغل إلى كل جنبات الكيان والوجدان ، فيرهف ويرق . وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع» (٨٣ المائدة)

ولأن القرآن يتحدث أحيانا كثيرة عن أمور لا تتصل بعالم الشهادة ، ولكن بلغة تنتمى مفرداتها إلى ما تضطرب فيه من عالم الشهادة ، كان من اللازم أن تخرج المفردات عن أصلها الذى وضعت له لتؤدى دلالة أرحب وأقرب إلى مقصود الله . لهذا فاضت الأمثولات

فتوى الامام محمـد عبده فى التصوير

« .... ربما تعرض لك مسألة عن قراءة هـذا الكلام ، وهى مـا حكم هذه الصـور فى الشريعـة الإسلامية ، إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية ؟ هل هذا حرام ؟ أو جائز ؟ أو مكروه ؟ أو مندوب ؟ أو واجب ؟ فأقول لك !

إن الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان . فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة ، وإما أن ترفع سؤالا إلى المفتى وهو يجيبك مشافهة ، فإذا أوردت عليه الحديث « إن أشد الناس عذابا يوم القيـامة المصـورون » أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح ، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك إن الحديث جاء فى أيام الوثنية ، وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين ! الاول اللهو ، والثانى التبرك بمثال من تـرسم صورته من الصالحين . والأول مما يبغضه الدين ، والثانى مما جاء الاسـلام لمحوه . والمصـور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للاشراك به ، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضع النزاع ، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر .

وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور ، طمعا فى أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلا فيه صور ، كما ورد ، فإياك أن تظن أن ذلك ينجيـك من إحصاء ما تفعل ! فإن الله رقيب عليك وناظر إليك حتى فى البيت الذى فيه صور ، ولا أظن أن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت الذى فيه صور ؟!

ولا يمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة ، فإنى أظن أنه يقول لك ! إن لسانك أيضا مظنة الكذب ، فهل يجب ربطه ؟ مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب !! وبالجملة ، أنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل .

والاستعارات وكل ضروب المجاز ، بهدف تكثير الدلالة بعيداً عن الحرفية الضيقة . ولا شك أن هذا الأسلوب هو ما يحاول الأدب أن يقترب منه من جهة الطابع والصياغة .

* * *

فإذا عدنا أدراجنا إلى الذين يستريبون من الفن بذرائع دينية ، لألفينا الكثير منهم ممن يرتعدون فرقاً من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر ، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ ، فكأنهم يمثلون فرقة من **الكهنوتية الشمولية** إن أبيح ذلك التعبير ، تشغب على كل من يحاول الإفلات من سطوة تفسيراتهم الجامدة .

ومنهم من استغرقه تخصصه فى حفظ النصوص والمتون القديمة فأوصد عقله ووجدانه دون ثراء التنوع والتجدد فى تجارب البشر وعواطفهم .

ومنهم من يجعل الدين أداة بطش وترويع ليستمد منه سلطانه .

وبعضهم يعبد الله على حرف ، ويخشى على نفسه الفتنة أو التفكير ، فيسمّر قدمه حيث يقف عقله ، ويتدثر بما يحجبه عن التأثر بأية مشاعر أو أفكار .

ومن هؤلاء من أتخم فى شبابه بالآثام والخطايا ثم يحاول التكفير عما اقترفه باتخاذ موقف متطرف من مهنته السابقة ، أو ماضيه القديم .

وهناك بطبيعة الحال ، من تسطحت عقليته بفعل الجهل بكل شىء ، وضمرت تجاربه ، فلا يسيغ إلا ما يتملق جهله وضيق أفقه .

ولكن كيف يشغل الفن عن ذكر الله ؟ وهل يشغلنا العلم عن ذكر الله أو العمل بوجه عام ، وهل يعنى لكى لا ننشغل عن ذكر الله أن ننتبذ مكاناً قصياً ، وننصرف عن شئون الحياة والتمتع بطيباتها ، وتثمير ما وهبنا الله من إمكانات ؟

وكيف يحض الفن على الفسق ؟ ثمة بلا ريب فن رفيع ، كما أن هناك فنا هابطا ، والفارق بينهما هو الفارق فى درجة الإجادة والاتقان ، فى تحقيق معايير الفن نفسه . فقد سبق أن ذكرنا أن الفن يثير انفعالاً « غير مطابق » لما تثيره موضوعات الواقع ، فإذا كانت استجاباتنا لعمل فنى ما ، هى بعينها إستجاباتنا للواقع المباشر ، خرج هذا العمل عن مجال الفن ، وأصبح عملا تافها ، أو تحريضا رخيصا ، أو إثارة مباشرة ، أو دعوة سافرة إلى شأن من شئون مجالات التداول الأخرى ، فيحكم عليه حينئذ بمعايير هذا المجال أو ذاك ، وليس بمعايير الفن . فالانفعال الذى يثيره الفن ليس هو الانفعال الكيفى الواقعى ، بل الانفعال بعد تصفيته شكليا ، أى بمعنى إخضاعه للمقدار والمقياس وفقا لنسب وعلاقات تحددها بنية العمل الفنى ، التى هى إبداع لوجود جديد . فلا يعود الانفعال على نحو ما نجرّبه فى حياتنا اليومية . بل يُحدث متعة خاصة جديدة تخضع فيها الأنفعالات لسيطرة الإنسان داخل اللا واقع الفنى اى العمل الفنى . لأنها تذعن للدخول والاندماج فى صورة جديدة ليطوّعها الفنان ، ويشاركه المتذوق فى متعة السيطرة عليها .

فإذا ابتعث العمل الفنى الذى يصور امرأة مثلاً إحساساً بعينه ، كالذى يحسه البعض فى خبرتهم المباشرة ، خرج عن الفن ، والحق بما يسمى **بالبورنوجرافيا** كلوحات **بوجيرو** المصور الفرنسى التى لا يقف عندها تاريخ الفن .

ولنضرب مثالاً يقرّبنا إلى أهمية البنية أو الشكل الفنى من هذا الصدد . فنحن نطلق أحيانا تسميات مثل **فن الطهى** ولكننا لا نصنّفه مع الفن . ويرتد الفرق إلى أن ما ينتجه **فن الطهى** وما يلح عليه هو اللاذّ أو الحريف أو الشهى ... الخ . وهى من مدركات حسية مباشرة ، كما أنها كيفية يتفاوت ذوقها بين الناس ، وتتعلق بالاستهلاك الفورى . أما الانفعالات التى يثيرها الفن فمن نوع آخر ، لا يُراد لها أن تستهلك العمل الفنى لتحس بالشبع والامتلاء ، ومن ثم السأم والملال ، ريثما تعاود الإنسان الرغبة نفسها بعد انقضاء وقت قصير أو طويل ، وتراوده من جديد لإشباعها . بينما الإحساس بالرضا والارتياح الذى يبتعثه الفن أحيانا ، نوع من الإشباع المتوتر الناقص ، ولكنه مستمر . على نقيض الإشباع الحسى غير الفنى الذى هو إشباع مكتمل ولكنه لا يستمر . فيخلق الفن شعور مرهفاً متصلاً بالرغبة أو النزوع إلى الاكتمال والامتداد ، ولكن على غير المستوى البيولوجى لأنه شعور لا يقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر . وكأن الفن بذلك يقدم مثلا مخالفا للمثل المأثور . إنك لا تستطيع أن تقضم التفاحة وتحتفظ بها فى آن واحد . ولكن الفن يجعل ذلك ميسوراً .

ويبتكر الفنان بأعماله عالماً مصغراً ونظاماً جديداً تتسق فيه الموضوعات وأبعاد المكان والزمان فى علاقات جديدة ، منصرفاً عن الاستعمال الشائع الذى ابتذله الاعتياد . وهنا يستثير العمل الفنى فى المتلقى قدرته الإيجابية على إعادة إنتاج ذلك النظام الجديد الذى يثير انتباهه إلى عالم مختلف عن الواقع أو التجربة اليومية ، ويفعم شعوره بالإمكانات الإنسانية الممتدة إلى غير حدود ليعود ثانية إلى عالمه الفعلى وقد تزود بالحيوية والإحساس بالاقتدار .

ولابد أن يختلف ما يسمى بالصدق الفنى عن الصدق المعرفى ، الذى يهيب بمعايير المنطق أو العلم التى تميز بين الصدق والكذب ، والخطأ والصواب . فالصدق الفنى يحكم فيه المتلقى بعيداً عن الوحى أو التاريخ أو الواقع ، لأنه يقوم على تقدير العمل الفنى من حيث تحقيق مهمته وغايته التى أشرنا إليها من قبيل القضايا العلمية أو العقائد الدينية . بل إننا لا نكاد نتثبت من مقاصد الفنان الأصلية لأنها مسألة لا نكشف عنها تماماً فى عمليات التلقى ، بقدر ما قد تكشفها محاكم التفتيش أو أجهزة التعذيب البوليسية أو المذكرات الخاصة . وتلك جميعاً أمور لا تخص العمل الفنى نفسه ، الذى سرعان ما ينفصل عن صاحبه وتتداح عنه دلالات متعددة بوصفه واقعة جديدة أضيفت إلى العالم ، ولها أن تثير ، كأية واقعة أخرى ، ذبذبات وموجات فى محيط الواقع الإنسانى بفضل جدارتها أو استحقاقها فى الوفاء بمهمة الفن ، أى بفضل صدقها الفنى .

فالفن الردىء إذن هو ذلك الذى لا يدرك ماهية الفن ، أو ماهية الحياة التى يحاول أن يتجاوزها أو يضيف إليها . ولا يمكن أن نحرِّم الفن لأن بعضه سيىء ، وإلا لأغلقنا المستشفيات لأن جراحاً نسى مبضعه فى أحشاء مريض .

غير أن ما سبق قد يغدو أمراً هينا إذا ما قيس بما يذاع اليوم من أعمال الشيطان التى صنّف الفن بينها .

فالقول بأن الشيطان يتجسد ، وله مملكة ، وله حزب ، وله أعضاء فى جسد الإنسان (مثل اليد اليسرى) وله طرق خاصة فى النوم (على بطنه ، كما ذكر أحد علماء الدين فى التلفزيون مؤخراً) ، وأنه يلتهم طعام من لا يذكرون اسم الله ، أو يتسلل إلى رحم المرأة التى ينسى زوجها أن يقول باسم الله ، أو أنه يسلِّط الجن فيتلبسون أجسام البشر ..

الخ إنما يعنى هذا كله أن الشيطان قد نصبه أولئك إلها للشر إلى جوار الرحمن . وهذه ردة إلى الاعتقاد بالثنوية تحت شعار الإسلام . وبدلاً من الاعتقاد به غاوياً للبشر وواعزا بالشر ، يستطيعون دفعه إن أخلصوا ، يتحول الشيطان إلى كائن متجسد يملك أن يسيطر حتى على المؤمنين ، فتتخبط أفعالهم وجوارحهم رغم إيمانهم العميق ، ويلتمسون من يخلصهم من قبضته بالضرب المبرح أو التعاويذ أو الماء المقدس المقروء عليه . ولاشك أن هؤلاء الذين يحتفون أشد الاحتفاء بالشيطان وسلطانه . إنما يلجئون إلى التفسير الأسطورى القديم الذى يجعل للخير إلها هو الرحمن ، وإلها للشر هو الشيطان ، عزوفاً عن اعمال الفكر فى فهم الدين ، وتنازلاً عن الإمكانات التى وهبها الله للإنسان .

ويضاف إلى ذلك أيضاً الاعتقاد بأن الفنان الذى يصور أو ينحت ، إنما هو منافس لله فى الخلق ونفخ الروح . فما يصنعه الله لا ينبغى أن ينافسه فيه أحد من البشر ، وقد يبدو هذا القول معقولاً ، غير أنه يبطن افتراضاً مروعاً ، وهو أن الإنسان يمكنه أن يصنع مثلما يصنع الله ، وإن تفاوتت الصنعة . وهذا انحراف صارخ عن تنزيه الله الذى ليس كمثله شىء . كما أن البعض يرى فى الصور والتماثيل نوعاً من الوثنية ، وكأنهم يفترضون أن الفنانين يطلبون من المتلقين السجود لها . وينطوى هذا الافتراض على إساءة الظن بالإنسان المسلم ، وسوء تقدير لما بلغه الإيمان فى نفسه ، ولما وصل إليه العقل انسانى من الرقى

أليس فى هذا كله إنكار لما وهبنا الله ، وإغفال للتنوع والتعدد فى إمكانات الوجود الإنسانى ، التى تلح فى طلب التواصل بين البشر جميعاً ، بكل ما فى وسعهم من تثمير إمكاناتهم وقواهم .

وما أيسر إذن أن ينفض الإنسان بيديه من حمل الأمانة ، ويتفيأ جدار التحريم والتكفير لكل ما لا يسيغه أو يفهمه . غير أن ذلك يخالف مهمة الإنسان فى هذا العالم الذى أمرنا الله أن نعمره . وإذا ما كان الفن من بين ما يصيبه الحظر ، فلا ريب أن العالم سيغدو كئيباً قاحلاً معتماً ، فتغيض ينابيع الوجود المتفجرة ، وتجف عروق الحياة من النضارة والرواء . وعندئذ تتسلط محاكم التفتيش ، وتنشط مطاردة الساحرات .

تأليف : صمويل لويكلى
ترجمة : حسن طلب

.. وجه الاشكالية
فى العلاقة بين الدين والفن

فى أثناء كل ساعة
ومن خلال كل كلمة
تزهر المعجزة
التى هى حصن الإبداع

« جوتفريد بن »

يشعر بعض الناس بالتحفز حين يرون هذا العنوان : « الدين والفن » ، فهو يثير فضولهم نحو عالمين لم يتم استكشافهما بعد ، بما بينهما من علائق منسية . وهناك آخرون لا يحبذون المغزى الكامن وراء ذلك العنوان ، فهو يذكرهم بالعبارات المسكوكة (cliches) مثل العفوية spontaneity والإبداعية creativity والخيال imagination ومن الذى يستطيع أن يقف ضد هؤلاء ؟ إن موضوع **الفن والدين** له من الجاذبية مثل ما به من خيبة الأمل ، وهو لا يخيب الأمل بسبب من نفاد المواد والأفكار ، ولكن لأن الصعاب تزداد مع استمرار المناقشة . إن عرضاً ملموسا لبعض مظاهر الدين والفن ، لأيسر إلى أقصى حد من أن يقود المرء جدلا نظريا حول هذه الإشكالية ، أو يشارك فيه . إننا ما إن نبدأ فى التفكير حول هذه الثنائية Duality ، حتى تتدفق علينا المشاكل ، ولا عجب ، من كل حدب وصوب .

سأبدأ بعدد من الملحوظات حول العلاقة بين الدين والفن :

(ا) ارتبط الدين والفن ببعضهما ، منذ عهد بعيد ، فالملحمة الإغريقية الباكرة ، عامرة **بالرمزية الدينية** Religious Symbolism : القرابين والنذور Vows والآلهة والصلوات . وعلى هذا النحو ، وظّف الأدباء الأُوَل فى الحضارة العبرية ، أى الأنبياء ، الصور الدينية الوفيرة عن **الميثاق** Covenant ويوم الدينونة Doom ، وعن

يهوه yahweh وبعل Baal وقد كتب بوئثيوس Boethius ، الذى قدر له أن يموت بعد ألف عام من سقوط أورشليم ، عمله « عزاء للفلسفة Consolation of philosophy » ، الذى تراوحت فقراته باستمرار بين (النثر) الفلسفى و (الشعر) الدينى ، وبعد ألف عام ، قام « مارتن لوثر M. Luther » بإصلاحه الدينى ، Roformation ، ليس بالأفكار وحدها ، كفكرة التبرير من خلال الإيمان ، ولكن بالتراتيل hymns الآسرة التى فتحت أرض ألمانيا :(من أغوار المحنة ، ها أنذا أصبح إليك Aus tiefer Not Schrei ichzu Dir) ، وبعد قرون عديدة من الاتجاه نحو العلمانية Secularizati-on الخيال الدينى Religious Imagery حاضرا لدى « شاجال Chagall » و « إليوت Eliot » وفى كتاب رقية الرب ؟ Godspell . إن هناك صلاتٍ لا حصر لها بين الدين والفن ، من المسيحية إلى الهندوسية ، ومن بلاد العرب إلى اليابان ، فى العمارة كما فى الأدب ، وفى قديم الزمان كما فى حديثه .

(ب) يتعلم كل طالب مبتدىء ، أن الانفصال بين الدين والفن ، هو أحد الاتجاهات الأساسية فى الحضارة . بدأت عملية الانفصال فى العصور القديمة ، واكتسبت قوة دافعة من عصر النهضة ، ويمكن أن نلاحظها فى أوروبا المسيحية ، كما نلاحظها فى جنوب شرق آسيا ، وفى تركيا المسلمة كما فى نيوإنجلاند المسيحية . لقد نشأ فنٌّ كثير من النوع الذى لم يعد مخامراً للرمزية الدينية ، ولا عاد راغبا فى أن يُحسب على أنه منتم للتقاليد الدينية ، فسيمفونية « بيتهوفن Beethoven » لا تنتمى إلى الطقس الدينى Liturgy.إن معظم اللوحات Paintings لم يعد ، منذ زمن بعيد ، يتعلق إلا قليلا ببواعث التقاليد الدينية ، فكل الذى قد لا يزال فى حوزتنا ، مزيج ظاهرى من التقاليد الدينية والأدبية ، فى حالات بعينها فحسب .

إن الاتصال والانفصال بين الدين والفن ، لا يمثِّلان فترات ثابتة فى التاريخ ، فعمليات تعزيز الاتجاه نحو العلمانية ، جرت فى أثينا فى عهد « بيركليز pericles » ، وفى روما فى عهد الجمهورية ، وفى إيطاليا النهضة وفرنسا القرن الثامن عشر ، وظهرت هذه العمليات على نطاق واسع منذ حلول العصر الصناعى ؛ غير أنه وقعت أيضا عمليات إعادة الدمج Reintegration الدينى ، فى المسيحية العتيقة والباروك Baroque الإيطالى ، والرومانسية الألمانية . هذان النوعان من العمليات قد يجريان فى الوقت نفسه ، فبينما كان هناك ميل قوى تجاه ما هو علمانى فى القرنين الثالث والرابع ، حتى فى الفن غير الموضوعى Nonobejective ، على نحو ما يشهد على ذلك مثلا ، الأرابيسك الفخم grandiose Mosaics فى متحف تمجاد Timgad كان هناك كما نعرف جميعا ، البزوغ الذى جرى فى الوقت نفسه ، للرمزية المسيحية ، وفى الوقت الذى كان فيه كل من « شاجال Chagall » و « رووه Rouault » يوظفان عناصر دينية ، لم يكن كل من « بيكاسو Picasso » و « رينوار Renoir » يفعلان ذلك . وفى هذه الأيام ، ليس لفنان إيطالى أن يحذو حذو سلفه فى (البندقية Venice) فيبدع لوحة زيتية تمجيداً لـ (انتصار الدين) ، فذلك مما قد يقوم به ، فيما يبدو لى ، فنان من المملكة العربية السعودية ، أو إيران

(حـ) نرى أن الأمر ليس مجرد تناوب للحقب التاريخية بين الالتحام والانفصام ، فالتقاليد الدينية تتأرجح بين

قبول أشكال فنية معينة ورفضها ، فلقد كان الدين لأمد طويل ، مناصرا للأيقونات ومعاديا لها . إن على أى بحث فى العلاقة بين الدين والفن ، أن يتناول باهتمام ، الثنائية المستديمة لهاتين النزعتين ، كما عليه أن يتناول باهتمام أيضا ، مختلف التأكيدات التى توليها بعض الحركات الدينية لصالح أشكال معينة من الفن ، بينما ترفض فى الوقت نفسه أشكالا فنية أخرى ، لقد انقلبت البروتستانية Protestanism على الفن البصرى ، لكنها خلقت تقاليد ترتيلية Hymnic خاصة بها ، ولم يسمح الإسلام بالخيال التصويرى ، لكنه انتج روائع من الفن التجريدى المصحوب بالخط Calligraphy .

لقد كان الدين فى صف الفن ، حتى البصرى منه ، منذ الكنائس الرومانية Basilica للمسيحية القديمة وفسيفسائها ، حتى قسس فرنسا الذين منحونا « **كنيسة أودانكور** Audincourt » و « **رونشان** Ronchamp » ، وكان الدين أيضا عدوا للفن منذ أساقفة إلفيرا Elvira ، الذين لم يرغبوا فى وجود صور على حوائط الكنائس الرومانية Basilicas إلى موظفى الفاتيكان **Vatican** ، الذين حاولوا بعنف ، أن يمنعوا مبنى أسِّى Assy بجوار شامونيكس Chamonix ، إننا نلاحظ ، إذ نفحص تاريخ الحضارات ، أن الحركات الدينية تخلق الهلع ، وتسعى أحيانا إلى تدمير الفن .

(د) إن للعلاقة بين الدين والفن مقوِّمات عدة ، إذ نتحدث عن الأدب (فى كتاب **المزامير** (Psalms و **مسيرة الحاج** Pilgrim, Progress) ، وعن العمارة (فى معبد أورشليم والكاتدرائية القوطية) ، وعن صناعة الأيقونات Iconography (فى زخرفة المخطوطات ، والراعى الطيب The good Shepherd) ، وعن الموسيقى (فى الترنيمة الجريجورية Gregorian chant واللحن الترتيلى Chorale) إننا نواجه الشعيرة الدينية Liturgy والرقص المقدس ومسرحية الآلام ، غير أننا نتعامل أيضا مع مقومات دينية فى الحياة اليومية ، أو فى مجالات دنيوية (نشيد الزنوج الدينى فى نادٍ ليلى ، صورة احتفال الكريسماس Christmas Imagery فى مدينة عصرية) .

لقد تُعومِل مع هذه المقومات المختلفة ، على أنحاء مختلفة لها ما يبررها ، فنحن نستطيع أن نفحص الدين والفن ، والدين والفنون الجميلة ، والموسيقى الدينية Sacred ؛ بيد أن المقومات المختلفة يرتبط بعضها ببعض ، الطقس الدينى يُذاع فى الكنيسة ، والمأساة الإغريقية يتم إنشادها ، وكذلك المزامير . إن مأزق الأدب الدينى ، ومأزق علمنة الرسم ، يتلازمان ، فالتقاليد التى تحارب الصور ، يمكن أن تخلق الشعر ، هناك علاقة بين الكلمة والبصر ، وبين الصوت والفكر ، فالذهن والجسد ، لا يعمل كل منهما على حدة . إن فى تحديد هوية التجليات النوعية لهذا التفاعل ، والتعامل معها كلاً على حدة ، ما يساعد الطالب المبتدىء خاصة ، لكنه ملزَم بأن يدرك عند درجة معينة من نضجه ، كيف أن الخيوط مضفورة على أرض الواقع .

(هـ) ليس الدين ، ولا الفن ، بالمفهوم Concept الذى يلقى موافقة جامعة على فحواه . إننا إذ نفحص أدبيات الدرس فى كلا المجالين ، نكتشف تعارضات حادة بين التعريفات . إن هناك مفاهيم متغايرة يستخدمها علم اللاهوت ، وفلسفة الدين ، والأنثروبولوجيا الدينية ، فبينما يفصل بعض علماء اللاهوت بين الدين والوحى ،

ويرفضون أن يسمّوا المسيحية الأصيلة Authentic دينا ، يرى علماء الاجتماع فى المسيحية ، بلا ريب ، أنموذجا للدين من الطراز الأول . إن طلاب العلم لا يستخدمون مفهوما أحديا منسجما ، وكذلك رجال الكنيسة ، والأفراد المتدينون ، وجمهرة العلمانيين .

هل لشجرة الكريسماس فى جيمبل Gimbel سمة دينية ؟ إن ثمة تعارضا شبيها فيما يتعلق بالفن ، فليس هناك إجماع عام حول ما يكون . هل يكون تصميم سيارة Buick فناً ؟ حتى نتأكد ، يُوجد كثيرون (**يعلمون**) بالضبط ما الذى يكونه الدين وما الذى يكونه الفن ، ولن يترددوا فى إخبارنا بالجواب المغلق Dogmatic . ويتتالى العراك فى حلبة التعريفات الأكاديمية ، فمن أجل حل الإشكالات حول ما يكونه الدين وما يكونه الفن ، لا بأس من أن تقوم ، كما تقوم فى سائر ميادين الحياة ، حرب أخرى أخيرة ، لحسم كافة الحروب . إن نظرة إلى كلا المجالين ستكشف عن وجود تعارضات كبيرة فى التعريف ، هى باختصار ، التعارضات التى سأتناولها فى مستهل بحثى .

(و) إن المهمة لخطيرة ، فهى متشعبة Interdisciplinary ، أى أنها يجب أن تتقاطع مع المجالات القائمة لعلم التاريخ ، والدين ، وتاريخ الفن ، والفلسفة . وفى الوسط الأكاديمى المعاصر ، لا تلقى مهمة تجديدية ترحيبا فعليا ، حتى لو كان كثير من أعضاء هيئة التدريس والطلاب يحتاجون إليها على وجه السرعة . إن هناك أخطاراً محدقة ، فالمشروع الذى يقع فى مفترق الطرق المعرفية Cross-disciplinary ، ينبغى له أن يحذر التفكير الضبابى والاختزالات المنهجية ونقص الصرامة .

ولا يمكن لمهمة مفترق الطرق المعرفية أن تُجبر على منهج أكاديمى محدد ، فليس بمقدورها أبدا ، أن تؤسس مقولات Categories ، أو أن تستخلص نتائج تُرضى جميع الشركاء المكنين . لقد لقيت أعمال « **كامبل** Campbell » و « **جودينو** Goodenough » لدداً شديدا من كافة الاتجاهات الأكاديمية ، وقد كانت تهمة الهواية Dilettantism ونقص الدقة ، بين إحدى أهون الحملات التى شنت ضد طريقتهما . وليس لأحد أن يعتذر عن عجزهم أن يكون « نهائيا » و « **قاطعا** » وهو يقيم مخططات للتوحيد بين الدين والفن ، أو للفصل بينهما .

نود فى مهمة كهذه ، أن نقرَّ اقتراح « **فتجنشتين** » Wittgenstein القائل بأن المفاهيم كالصور غير محدّدة الحواف ، أى أن المخططات التى نقيمها مرنة ، قد تصلح لبعض المقارنات دون غيرها . وعلى المرء أن يسلم بأن المقارنات يمكن دائما أن تميل إلى اتجاه معين ، أو إلى آخر . إن مشكلة الهواية قائمة بالتأكيد ، بيد أن على المرء أن يعى ، ودون حاجة إلى دفاع ، أن تهمة الهواية ، تحوير أكاديمى للمطاردة التى كانت تجرى قديما ، باسم الهرطقة Heresy . إن كل أكاديمى ، بمعنى ما ، هاوٍ غير معترف به . لقد تم المضىُّ مزارا فى مشروع **مفترق الطرق المعرفية** باعتذار وحذر بالغ ، لأن هناك خوفا من الأكاديميين المطاردين للعرَّاف ، وفى ذلك نظير عصرى عجيب للخوف من التفكير ، فى الكنائس المتصلبة Dogmatic .

(ز) لقد ظل الدين زمنا طويلا شأنه شأن الفن ، فى تعارض بين الممارسة والتحليل ، فالعبادة worship مختلفة عن التفكير حول الطقس الدينى ، والرسم وكتابة الشعر مختلفان عن دراسة الفن والأدب . إن الممارسة

والدرس ، ليسا بالضرورة متضادَّيْن ، فالفنان يدرس تقاليد فنه ، والقس يطالع عن الإله ؛ بيد أن فن الممارسة وفعل التحليل يمثلان عمليتين متباينتين فى كلا المجالين .

إننا من ثم ، نتعامل فى مهمتنا ، مع الأسس الرباعية التالية :

التطبيق

ممارسة الدين : فردية ومشتركة ، فى المعبد والكنيسة ، فى الهيكل والمقام ، تنتمى إلى أعمال العبادة ، والتأمل ، ونظام النساكة .

ممارسة الفن : منذ لعب الطفل ، إلى ستديو الفنان ، فى الوسط الأكاديمى كما فى خارجه ، فى أشكال بصرية ولفظية وسمعية .

النظـــر

دراسة الدين : إما فى سياق مجتمع دينى ، أو فى سياق عَلْمانى .

دراسة الفن : فى صيغها العديدة ، التاريخية والفلسفية والوصفية ، التى ينجزها الفنانون ، وغير الفنانين ، كلاهما .

(ح) نشأت فى الجامعات فروع معرفية استقطبت المهمة . لم تعد هناك بعدُ مجالات للدين ، أو اللاهوت ، أو التاريخ ، لم تقتحمها مهمة الدرس المقارن . وبدلا من أن يكون لدينا مجال للدين ، بعيد تماما عن عالم الفن ، على الرغم من الحقيقة التى يقدمها « **عاموس** Amos » و « **سفر التكوين** Genesis» و « **أيسخيلوس** Aeschylus » و « **بروديتيوس** Prudentius » ، والموجودة فى دلفى Delphi وڤيزيلي Vezelay والجامع الأزرق Blue Mosque وكتاب الأحجبة Book of Kells ، بدلا من ذلك أصبح الدين والفن متصلين فى الصميم ، وأصبحت لدينا فى الفن ، مجالاتٌ هى بذاتها منقسمة إلى مشاريع متباينة ، كالأدب ، والفن البصرى ، والموسيقى .

ومما أضفى على الأمر مزيدا من التعقيد ، أننا نعالج الفن من مدخلين متمايزين تماما ، أحدهما هو وصف الفن وتحليله ، والآخر هو التفكير حول الفن ، أى علم الجمال Esthetics ، إن الفن ، وتاريخ الفن ، اللذين يرتبطان معا بعلاقة معقدة ، يُدرسان من خلال هذا التفتيت الغريب Fragmentation فى الحياة الأكاديمية ، فى شُعبتين متغايرتين .

إن الأمر شبيه بذلك فى ناحية الدين ، فقد تطور تفتيت حاد للمشروع الدينى فى اتصاله بالفن ، إذ نستطيع أن نتحدث عن الدين والفن ، واللاهوت والفن ، ونستطيع أن نحلل الجوانب الأدبية فى الكتاب المقدس ، والعلاقة بين التاريخ الدينى وفن العمارة Archeticture ، كما نستطيع أن نكتب عن الإيمان والفن ، وعن الرمزية الفنية ، أو قد نبتكر علم جمالٍ دينى ، وفلسفة دينية للفن . لقد اختار « **براندون** Brandon » موضوعا شديد الاتساع لعمله : (**الله والإنسان فى الفن والطقوس** God and man in art and ritual) ، واختار « **ديفيد هارند** D. Harned » موضوعاً لاهوتيا : (**اللاهوت والفنون** Theology and the arts) ، وكتب « **كاولتون** Coulton» عن : (**الفن والإصلاح الدينى** Art and the Reformation) . إن بمقدورنا أن نواجه الدين والفن على مستويات عدة ، وبمناهج متنوعة ، ومفاهيم متباينة عنهما كليهما .

(ط) توجد بين الدين والفن أنواع عديدة من

التفاعل ، ويمكن لكل منها أن يقع فى مجالات كمجال الموسيقى أو العمارة أو الفنون الجميلة أو الأدب ، أو فى مجال الرمزية Symbolism .

النوع الأول من هذه الأنواع ، هو **التفاعلات العملية** Practical: إذ يوجد الفن فى الكنائس ، والمعابد ، الهياكل ، من الكاتدرائية القوطية Gothic إلى معبد الشينتو Shinto فى اليابان ، إن الفنانين ينتمون إلى مجتمع دينى (الراهب مارك Mark فى تيزيه Taizé) ، ويعملون فى خدمته ويصدرون عن خياله ، ويطلق بعض الناس على مثل هذا الفن ، وعليه وحده ، اسم : **الفن الدينى** .

ومع ذلك ، فإن التفاعل بين الدين والفنان يقوم خارج نطاق هذا التعريف الضيق ، فالفنانون يستخدمون الخيال الدينى بدون أن ينتموا إلى مجتمع دينى ، أو حتى بدون أدنى رغبة فى أن يكون لهم أى أمر يتعلق بالتقاليد الدينية . إن مجموعة « **ليجيه** Léger » عن العقيدة الكاثوليكية فى كنيسة **كورفيفر** Courfévre مثَّل على هذا التواصل ، وكان « **ليجيه** » قد تبرأ من الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تماما . أما المجتمع الدينى ، فقد يعهد بتصميم مبنى أو تزيين حَرَم Sanctuary ، إلى فنان لا يبدع فى الحقيقة من خلال تقاليد ذلك المجتمع ، ولا من خلال التصديق الكامل للكنيسة : (كنيسة **رونشان** Ronchamp لـ « **كوربوسيه** Corbusier » ، أو كنيسة **نيفلسون الصغيرة** Nevelson Chapel فى نيويورك) .

ينبغى ، إذا كان التفاعلان الأخيران ممكنين ، أن نضع فى حسابنا ، ما يحتمل أن الفنان يفهمه من إبداعه، وما يفهمه المجتمع الدينى حقيقة من ذلك الإبداع ، على أنهما قد يكونان أمرين مختلفين . إن النافذة الدائرية فى **أودانكور** Audintourt مثل على هذا الاختلاف ، فهى عند الكنيسة ، تمثل القلب المقدس Sacre Coeur أى آلام المسيح ، وهى ليست عند « **ليجيه** » سوى إظهار لمعاناة الإنسان .

أما النوع الثانى فهو **التفاعلات النظرية كما تُرى من وجهة نظر الدين ، حيث تؤخذ حقيقة الفن الأساسية** Datum على نحو جادّ فى وصف الدين . إن المزامير البروتستانية الفرنسية Huguenot Psalter ، والخط الإسلامى ، وفسيفساء رافينا Ravenna ، هى كلها عناصر متممة فى تحليلات الكالفينية Calvinism والإسلام والمسيحية القديمة .

يوجد هناك أيضا تفاعلٌ موازٍ من طَرَف الفن ، حيث تؤخذ حقيقة الدين الأساسية على نحو جاد فى وصف الفن ، إن طالب الفن المسيحى القديم ، يدرس الثالوث Trinity ، وتاريخ الكنيسة ، والوقائع المقدسة من أجل أن يفقه الكنائس القديمة وفنها .

هناك إذن تفاعل بين درس الفن ودرس الدين ، وبالنظر إلى أن الدين والفن كانت لهما هذه العلاقة الحميمة فى الماضى ، وإلى أن معطيات كل منهما توجد غالباً معاً ، وإلى أن الشفرات الرمزية لكلا المجالين يتكرر ارتباطها ، فإن دراسة هذه المعطيات جميعا على أنها متجاورة Juxtaposition ، ستكون ذات جدوى .

إن عملية التجاور هذه ، تنطوى هى الأخرى على مواجهة وتعاون جزئى ، حيث سيكتشف الشركاء من كلا المجالين ، أن بينهما نَسَباً عجيباً ، فكلاهما يحيا من خلال التوتر الحاد بين التطبيق والنظر ، وبين الإبداع والتأمل Reflection ، وبين القرب والبعد ، وبين البداهة Intuition ، والحس النقدى Critique . لقد ارتفعت فى

المجالين كليهما الأصوات التى تنكر صحة مشروعاتهما ، سواء فيما يتعلق بالإبداع الفنى أو التفكير الأكاديمى جميعا . إن ثمة نزعةً مضادة للفن Anti- art ومضادة للدين فى الميدان التطبيقى ، وثمة ادعاءات بأنه من الافضل للفن وللدين كذلك ، أن يُدرسا فى أقسام أخرى ، غير تلك المخصصة للدين وللفن ، ولا تعنينا هنا كيفية استجابتنا لهذه المسألة الأخيرة ، فالواقع أن كلا من الفن والدين أصبحا يُدرَسان ضمن الفلسفة وعلم النفس وعلم الإنسان Anthropology وعلم الاجتماع .

وقد يرى أحد المراقبين المنتمين إلى مجال الدين ، خلال هذا التفاعل مع الفن ، جوانب دينيةً فى موضوع معين ، بينما قد لا يرى ذلك مراقب آخر . لقد أصبحت تعريفات من الدين مختلفة ، إلى الحد الذى لم يعُد ممكنا فيه قبول تعريف بالذات . إن طيوف الرمزية ، وتاريخ الفن ، وعلم الجمال ، تبدى فقداناً مماثلا للإجماع Consensus منذ « جوزيف كامبل J. Campbell » ، حتى « سوزان سونتاج S. Sontag » . إن عالم الدين الذى يتناول الفن ، لفى القارب نفسه الذى يُقلُّ صاحبَ الدرس التأويلى Interpretative للفن ، وتُحدق به صيحات الاستحسان والزِّراية ذاتها .

(ى) لم يعد الدين والفن من المقولات المضمونة التى ينشغل المرء بها ، لا فى الوسط الأكاديمى ، ولا لدى سواد الناس . ومنذ أمدٍ بعيد لم يكن يخامر احد شكٌ حول ما كان يعنيه الدين ، فهناك من عرف شيئا عنه ، وهناك من تبصَّره ، وهناك من عاشه . وفى هذه الايام ، زعزع العملُ الدينى المقارَن ، العقلية الضيقة Parochialism لعلماء الغرب إزاء الدين ، وكذلك فعل عملُ علماء الاجتماع ، وكذلك النزعةُ الشاملة نحو الفهم ما بعد الدينى Postreligious للحياة ، وللتقاليد الدينية .

وبالمثل فقد أسفرت الصدمة التى تلقاها المتعلمون . عن أن ما يعنيه الفن لم يعد فجأة واضحا ، لقد أصبحت تتراءى لنا السمادير عند الحد التقليدى الذى لم يعد واضحا بعد ، بين ما هو فن وما ليس بفن : فمثلا وجبات العشاء المحفوظة نصف الجاهزة ، والمبنى الفاخر المعلَّب ، والمسامير على الحائط ، وضحك دوشان Duchamp على الفن ، وفنه المضاد الذى تحول هو نفسه إلى فن المتاحف ، كل ذلك ملأ قرننا هذا بالجلبة . وإذا ما كان الدين يُتحدَّى بدين نقيض ، فإن الفن يواجه بفن مضاد .

(ك) تتعلق الأزمة ما بين الدين والفن ، بما يجرى فى الحياة اليومية من خبرات وأنشطة . ينبغى علينا مثلا ، أن ندرك الطريقة التى يتعامل بها الفرد أو الجماعة مع الجسد : لم تسمح كنيسة العصر الوسيط فى نزعتها التنسكية بالعُرْى ، وكانت نزعة العلمنة فى عصر النهضة ، الموازية لإعادة ابتكار المنظور البصرى ، هى وحدها التى أعادت تقديم الفن العارى إلى العالم الغربى ، إن المأزق تقليدى : نوع معين من فن الأيقونات Iconography ينتمى إلى شخصية بعض الكنائس وتاريخها بالذات ، ومن ثم فقد يتحكم فى تفكير الأشخاص وممارستهم ، فى مواجهة انواع أخرى من الفن . والمأزق اقتصادى : صالات العرض فى ماديسون افينو Madison Avenue لها رأى قوى فى تحديد ما يكون فنا ، ولا يستطيع المراقب أن يحرر نفسه تماما مثل هذه القبضة التمويلية . والمأزق اجتماعىٌ : أن يكون المرء عضوا فى جماعة الأصحاب Quaqer ، يعنى أن يزاول الصلاة فى لقاءات منزلية ، تتخلل المكان فيها نزعة قوية مضادة للأيقونات ؛ وأن يكون مسلماً ، يعنى أن يزاول الصلاة فى مسجد له ما لجماعة الأصحاب من حيز مضاد للأيقونات ، مع حساسية إضافية ضد اللون والضوء والمكان وكل ما هو حسى . إن

عضو جماعة الأصحاب ، والمسلم ، يتعامل كلاهما مع الفن بطرائقة ، فتقاليدهما الدينية ومواريثهما الثقافية ، تزودهما بأطر محددة .

(ل) يتصف ميدان الدين والفن بالحيوية ، وهى حيوية موجودة فى مجاليهما العملى والنظرى جميعا ، إن للاكاديمى مراساً جيدا على إخفاء تعصبه أو انحيازاته ، ولكن الأمر لا يستغرق طويلا ، حتى نتعرف على جدول الأعمال المخفى الذى يمثُل غير مرة ونحن نتحدث عن الدين والفن .

ينبغى ، عند وصف التفاعل بين الدين والفن وإعادة تقنينه ، التسليم بصعوبة أن يخلو مثل هذا التفاعل من الهمِّ الشخصى ، والاقتناع ، وحرية الاختيار ، ووجهة النظر . وربما كان علينا أن نسلِّم على الأقل فى هذه المهمة المتشعبة بالذات ؛ بالتوتر التأويلى Hermeneutic Tension إننا لسنا بمعزل عن الصيرورة التاريخية ، لا فى الفن ، ولا فى الدين ، ولا فى التفاعل بين الفن والدين بالطبع . لقد كانت المواجهة بين الدين والفن ، بغض النظر عن كيفية تنفيذها ، من عاموس Amos وافلاطون Plato إلى كيركجارد Kierkegaard ونيتشه Nietzcshe ، عملاً من أعمال العاطفة كما هى من أعمال العقل (نذكر صدّ أفلاطون للفنانين ، بينما كان هو نفسه فنانا) ؛ وكان واقعة من وقائع المواجهات الثقافية والصراع التاريخى .

لقد ظل هذا التوتر دون حل مرة بعد مرة ، ولم يزل حتى الآن فاعلاً فى حياة الناس اليومية ، فى قلب العلاقة المركبة بين الفن والدين . إن إشكالية العلاقة ، قائمة فى كونها مقيدةً بصورة معقدة ، إلى المشاكل المستوطنة فى كلا المجالين ، وهذا هو ما يقودنا إلى اختبار الجذور البعيدة للمأزق المعاصر فى التاريخين العبرى والمسيحى . ومما يؤكد ذلك ، أنه يمكن تبيان هذا المأزق فى مواقع أخرى كثيرة من العالم ، من البوذية التقليدية حتى جنون تحطيم الأيقونات فى الصين المعاصرة . إن التوتر بين الدين والفن ، الموازى الشديد لذلك التوتر القائم بين العلم والفن وبين الدين والعلم ؛ مغروس فى البنية العميقة لحضاراتنا .

ومع أن الدين والفن يرتبطان معا بسبب متين ، إلا أن كلا منهما فى صراع مع الآخر ، وعلى أية حال ، فإن قضية هذه الدراسة تقوم على أن كلا من الدين والفن ، هو أيضا فى صراع مع نفسه .

صمويل لويكلى Samuel Laeuch، هو استاذ الدراسات الدينية بجامعة تمبل Temple فى كاليفورنيا ، وما ترجمناه عنه هنا ، هو الفصل الاول من كتابه : (الدين والفن يتصارعان Religion & Art in conflict) ، وقد قدم كثيرا من الدراسات حول الدين والفن ، ولعل من ابرزها ، ما اشترك فيه مع باتريك بيرك P. Burke وموريس فريدمان M. Friedman بعنوان : (الكلمة فى التاريخ ـ بحث ، فى تركيب الأشياء ــ The Word in History/Searching in the syntax of things)

أحمـــد مرســـى

سلمان رشدى
وألف يوم فى منطاد

فى ساعة مبكرة من صباح يوم الاربعاء ، « ديسمبر ١٩٩١ ، استقلّ ضابط شرطة سرّية ، بقوة شرطة نيويورك ، طائرة متجهة إلى واشنطن فى مهمة سرية ، ليعود إلى **مانهاتن** فى اصطحاب كاتب محكوم عليه بالموت .

وتحت هذا الستار من السرّية ، والحرص الشديد ، هُرّب **سلمان رشدى إلى نيويورك** لحضور **ندوة لجامعة كولومبيا** عن **حرية الصحافة** فى اليوم نفسه .

ولتنفيذ عملية تهريب الكاتب « **الملعون** » السرية ، صاحب « **الآيات الشيطانية** » الذى حكمت المؤسسة الدينية فى إيران عليه بالموت قتلاً ، ورصدت جائزة كبيرة لمن يأتى برأسه ، اتفقت **جامعة كولومبيا** مع **شرطة مانهاتن** ، على التكتّم على نبأ اشتراك الكاتب فى الندوة ، حتى على الناطقين باسم **الجامعة** أنفسهم .

وقد بدأ الإعداد لترتيبات هذه العملية يوم ٥ ديسمبر ، عندما قام رئيس **جامعة كولومبيا** : **مايكل سوفرن** ، بإخطار مفوض شرطة المدينة بأن سلمان رشدى قد دعى لحضور الندوة . واختار المفوض أن يتحمل المسؤولية عن ضمان سلامة الكاتب ، بدون مشاركة مكتب التحقيقات الفيدرالى . وفى مقرّ إدارة الشرطة ، وضِعَتْ استراتيجية أمنِ زيارة **سلمان رشدى** فى غرفة العمليات .

وتضمّنت الاستراتيجية التى رفض مفوض الشرطة الكشف عنها استنفار « **عشرات** » من ضباط الشرطة السرّية ، المزوّدين بأسلحة خاصة ، ومن بينها بنادق التصويب الدقيق .

وكان من أهمّ ما تضمنته الخطة قرار بعدم الإعلان عن ظهور سلمان رشدى ، لا خشية لفت أنظار قتلة محتملين فحسب ، بل أيضا لتفادى جذب المتظاهرين ، الذين يمكن أن يعقّدوا مهمة الشرطة .

وعندما وصل سلمان رشدى إلى نيويورك ، نُقل فى سيارة ليموزين مدرّعة ، ومضادة للقنابل ، فى حراسة قوات

الشرطة إلى الجامعة التى اتّخذت إجراءات أمن غير عادية . فقد تعرض جميع ضيوف الندوة للتفتيش قبل المرور من باب القاعة ، كما مرّوا من خلال أجهزة الكشف عن المعادن ، التى تستخدم فى المطارات ، وفُتّشت حقائبهم ، واصطف حرس الأمن على جوانب جميع الممرات .

وعندما اتجه **سلمان رشدى** إلى المنصة ، كان يحوطه عشرات الحراس ، وبعد أن ترك المنصة ، مُنع الحاضرون من مغادرة المكان ، على أثر انتهاء الندوة ، حتى رحل سلمان رشدى سالما .

وفى فندق لم يُكشف عن إسمه ، استقبل الكاتب صحفيا أمريكيا فى غرفته التى بُطّنت نوافذها بمادة مضادة للرصاص ، وأدلى إليه بحديث لخصّ فيه تجربته أو محنته التى يعيشها منذ صدور روايته « الآيات الشيطانية » وما جلبت عليه من مصائب ، من بينها رصد مكافأة سخية لمن يُرْديه قتيلاً .

يقول **سلمان رشدى** « يبدو لى أن ما حدث فيما حولى خلال الألف يوم العصيبة الماضية ، كان عبرة عن الحرية ، كان درساً يتعلق بأهميتها وخطورتها » . ومن ثمّ فقد اعتبر الحديث ، فى مَحْفل بمناسبة الاحتفال بذكرى إصدار تشريع عن حرية الصحافة ، فرصة ليؤكد فيها القول القديم ، أن ثمن الحرية هو السّهر على حمايتها دائما ، وأن الإنسان الذى لا يدافع دائماً عن الحقوق التى يعتقد أنه يمتلكها ، يخسرها .

ولكن ترحيب **مدينة نيويورك** غير العادى به ، لم يمنعه من الاعتراف بأن المسؤولين الأمريكيين قد حالوا دون منحه تأشيرة دخول قبل ذلك ، خشية أن تفسد زيارته المفاوضات التى كانت تجرى فى ذلك الوقت للإفراج عن الرهائن الأمريكيين . ومن ثمّ لم يُمنح هذه التأشيرة إلاّ بعد إطلاق سراح آخر رهينة أمريكية .

ويبدو أن الضجة التى صاحبت صدور الحكم عليه بالموت فى أوروبا ، والولايات المتحدة ، وما أعقب ذلك من اضطلاع السلطات البريطانية بمسؤولية حمايته ، والسهر على أمنه ، مع ما يكبدها ذلك من ثمن فادح ، دفعه إلى الاعتقاد بأن قضيته يمكن أن تضاف إلى القضايا التى تؤثر على السلم والأمن الدوليين . فهو يعتقد أنه يستطيع ، بإثارة تعاطف الرأى العام ، أن يضغط على المسؤولين السياسيين ، ليصرّوا على جعل الموافقة على إجراء أىّ تحسين فى العلاقات الدبلوماسية مع إيران ، رهنا بإلغاء الفتوى الإيرانية بهدر دمه ، ورصد مكافأة لمن ينفذ الفتوى .

وفى خطابه فى ندوة **جامعة كولومبيا** ، الذى حمل عنوان « ألف يوم فى منطاد » ، يقول **سلمان رشدى** .. « منطاد هواء ساخن يتجه ببطء فوق هُوّة لا قرار لها ، حاملاً عدداً من الركاب . يحدث تسرّب . لا يستطيع المنطاد الجريح أن يحمل أكثر من راكب واحد إلى برّ الأمان .. لكن من الذى ينبغى أن يعيش ، ومن الذى ينبغى أن يلقى حتفه ؟ ومن الذى يستطيع أن يقوم بهذا الاختيار ؟ » .

ويعتقد **سلمان رشدى** أن جميع المجتمعات تتخذّ مثل هذه القرارات بصورة منتظمة ، بدون وخزة من ضمير . ويقول : « لقد قضيت أكثر من ألف يوم فى مثل هذا المنطاد ، ولكن ، للأسف ، ليس هذا الأمر لعبة . وخلال هذه الأيام الألف، كان من بين زفقاء الرحلة رهائن غربيون فى لبنان ، ورجال الأعمال البريطانيون المسجونون فى إيران والعراق ، وكان علىّ أن أقبل ، وقد قبلت ، إن محنتى كانت بالنسبة لمعظم مواطنىّ ، يقصد الشعب البريطانى ، أقلّ أهمية من محن الآخرين . وإنى ، فى أىّ اختيار يقومون

به ، سأكون أول من يُلقى به من حالق إلى الجرف . وقد كتبت فى نهاية مقالتى « **بنيّة خالصة** » اقول أن حياتنا تعلّمنا من نحن . وكانت بعض الدروس قاسية ، وكان تعلّمها صعبا » .

« لقد كنت أشعر دائما ، وأنا حبيس داخل استعارة ، بالحاجة إلى إعادة وصفها ، لأغيّر الشروط . فهذا ليس بمنطاد تماما . وكنت أريد أن أقول انه أشبه بفقاعة ، تعرّيت داخلها ، وسجنت فى آن واحد ، والفقاعة تطفو عبر العالم ، بينما تحرمنى من الواقع ، وتختزلنى إلى تجريد . وبالنسبة لكثير من الناس ، لم أعد مخلوقا بشريا ، وقد أصبحت قضية ، مثار ضيق ، مسألة . فهل حقا مضى زمن طويل منذ اضطهدت الأديان الناس ، فأحرقتهم بتهمة التجديف ، وأغرقتهم بتهمة السحر ، حتى أنكم لا تستطيعون التعرّف على الاضطهاد الدينى عندما تشاهدونه ؟ » .

ويتساءل **سلمان رشدى** : « ما هى قيمة حياتى المفردة ؟ إن اليأس يهمس فى أذنى : « **ليس كثيرا** » . ولكنى أرفض أن أستسلم لليأس .. لأننى أعرف أن كثيرا من الناس يهتمون ، وهم يشعرون بالجزع أمام المنطق المقلوب ، لعالم ما بعد الفتوى ، الذى يُتّهم فيه روائى بقتل أو « سرقة » مجتمع بأكمله ، ويصبح معذّبه (بدلاً من ضحيته) وكبش الفداء لخلافاته ... (**وهل هناك أقلية أصغر وأضعف من أقلية فرد واحد ؟**) .

ويضيف **سلمان رشدى** قائلاً .. « فى بعض الأحيان أعتقد أن المسلمين سيشعرون ذات يوم بالخجل ، مما فعله المسلمون فى هذا الزمن ، سيجدون أن « **قضية رشدى** » لا يمكن توقعها ، كما يشعر الغرب الآن تجاه **حرق الشهداء** . وربما يوافقون ذات يوم ، كما بيّن التنوير الأوروبى — على أن **حرية التفكير** هى على وجه الدقة **التحرّر من المراقبة الدينية** ، التحرر من الاتهامات بالزندقة . وربما سيوافقون أيضا على أن الشجار بشأن « **الآيات الشيطانية** » ، كان فى الأساس جدلاً حول من الذى ينبغى أن يملك القدرة على **القصة الكبرى** : **قصة الإسلام** . وأن هذه القدرة ينبغى أن يقتسمها الجميع بالتساوى . وأنه حتى لو كانت روايتى قاصرة ، فإن محاولتها إعادة سرد القصة يمكن ، مع ذلك ، أن تكون هامة ، وانتى لو كنت قد فشلت ، ينبغى أن ينجح آخرون ، لأن أولئك الذين لا يملكون سلطة على القصة التى تهيمن على حيواتهم ، والقدرة على إعادة سردها ، والتفكير فيها من جديد ، وإعادة تفكيكها ، والتندّر بها ، وتغييرها مع تغيّر الزمن ، هم حقيقة لا حيلة لهم ، لأنهم لا يملكون أن يفكروا أفكارا جديدة .

ذات يوم . ربما . ولكن ليس اليوم » .

ويعود **سلمان رشدى** إلى محاولة إشعار مستمعيه — أو الرأى العام الأمريكى — بالذنب ، لنجاح جهودهم للإفراج عن الرهائن الغربيين ، رفقاء رحلة المنطاد ، تاركين إياه وحده لمصيره المجهول :

« ولكن المنطاد لايزال يغوص ، وأشعر أنه يحمل قدرا هائلاً من الحمولة الثمينة . علاقات التجارة ، وصفقات الأسلحة ، وميزان القوة فى حرب الخليج — كل هذه الأمور وغيرها تدفع به إلى أسفل . وأسمع أصواتا تقول : إننى لو بقيت فى المنطاد ، فقد تتعرض هذه الحمولة الثمينة للخطر . إن المصلحة القومية تجرى إعادة تحديدها : وهل تجرى إعادة تحديدى بعيدا عنها ؟ وهل سيجرى الإلقاء بى من المنطاد ، بعد كلّ شىء ؟ » .

ثم يحكى **سلمان رشدى** قصة عودة العلاقات الدبلوماسية بين بريطانيا — وطنه بالتجنّس — وإيران ،

وكيف أن المسؤولين البريطانيين قد ذكروا له ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن الإيرانيين قد وافقوا سراً على تناسى الفتوى . ولكنهم ، بعد ذلك ، ضاعفوا الجزية التى رصدت ثمنا لراسه ، وتعرّض مترجم روايته « الملعونة » الإيطالى لمحاولة اغتيال ، وطُعن مترجمه اليابانى طعنة أودت بحياته : فى الوقت الذى تتردد فيه أنباء عن محاولة للاهتداء إلى مخبئه وقتله بأيدى قتلة محترفين ، يعملون لحساب الحكومة الإيرانية .

وبالرغم من كل ذلك ، فلايزال يجرى الحديث عن تحسين العلاقات مع إيران .. ويتساءل **سلمان رشدى** : « هل ما انا فى داخله منطاد أم هو مزبلة التاريخ ؟! » .

ولكن **سلمان رشدى** لم يستسلم لليأس الذى تدفعه إليه كل التطورات ؛ وبينما كان يعتصره الألم نتيجة إحساسه بالنبذ من جانب الثقافات والمجتمعات التى استوحى إلهامه منها دائما ــ المجتمع الواسع للآسيويين البريطانيين / والمجتمع الأوسع للمسلمين الهنود ، قرّر ، كما يقول ، أن يعقد الصلح مع الإسلام ، حتى ولد على حساب كبريائه : «وأولئك الذين ادهشهم وأثاراستياءهم ما فعلت،ربما فشلوا فى أن يروا أنى أردت أن أعقد الصلح بين نصفى العالم المتحاربين ، وهما أيضا : نصفا روحى المتحاربين .. » .

« والمناقشات الهامة حقيقة التى أجريتها فى هذه الحقبة كانت تدور مع نفسى .

قلت : سلمان ، يجب أن تبعث برسالة عالية النبرة ، بحيث تجعل المسلمين العاديين يشعرون أنك لست عدوّهم ، ويجب أن تجعل الغرب يفهم شيئا أكثر قليلاً عن تقعّر الثقافة الإسلامية .. فيبدأوا فى التفكير على نحو أقلّ نمطية . وقلت لنفسى : عليك أن تعترف ، يا سلمان ، بأن قصة الإسلام لها بالنسبة لك معنى أعمق من أىّ قصة من القصص الكبرى الأخرى . وبطبيعة الحال ، أنت لست متصوفا ، يا سيدّ ... لا قوى خارقة ، ولا التمسّك الحرفى ينفع لك . ولكن الإسلام ينبغى ألاّ يعنى الإيمان الأعمى . ويمكن أن يكون ما كان يعنيه دائمًا فى أسرتك ، ثقافة ، وحضارة ، مستنيرة ، كما كان جدّك مستنيرا ، مثيرا للجدل على نحو ممتع ، كما كان أبوك . فلا تدع المتعصبين يجعلون « المسلم » كلمة مثيرة للرعب ، وحثثت نفسى على ان اتذكر ما كانت تعنيه الأسرة ..

وذكرت نفسى بأنى كنت أجادل دائما ، بأنه من الضرورى ان نطوّر المفهوم البازغ « للمسلم العلمانى » ، الذى اكدّ ، أسوة باليهودى العلمانى ، عضويته بالثقافة ، مع انفصاله عن اللا هوت ... وقلت لنفسى : ولكن ، يا سلمان ، الا تستطيع ان تجادل من خارج غرفة الجدال . عليك أن تعبر العتبة ، لتدلف داخل الغرفة ، وبعدئذ ، قاتل من أجل طريقتك ذات المرجعية الإنسانية والتاريخية والعلمانية ، فى أن تكون مسلما ! »

[وفى إشارة إلى اجتماعه ببعض أئمة الإسلام ، ومن بينهم مفتى جمهورية مصر ، الذين أعلن أمامهم إيمانه بالعقيدة الإسلامية ، قال : إن فانتازيا الانضمام إلى النضال من أجل تحديث الفكر الإسلامى .. كانت قد ولدت ميتة . وقال : « إن بعض » الأصدقاء « قد انقلبوا ضده ، ونعتوه بصفات مهينة ، فهو ضعيف ، ومقزّز ، ومنحطّ . فقد خان نفسه ، وخان قضيته ، وأنه ، قبل أىّ شىء ، قد خانهم » .

ويعتقد **سلمان رشدى** أنه وجد نفسه ، فى مواجهة مع « حقائق الإسلام الموجود » ، التى لا تعرف الرأفة : « وأعنى بنية السلطة السياسية والدينية التى تهيمن على المجتمعات الإسلامية وتخنقها » . وفى رأى **سلمان رشدى** أن « الإسلام الموجود » فشل فى أن يخلق مجتمعاً حرّاً ، فى

أى مكان على الأرض ، وأنه لم يكن سيسمح له ، من دون البشر ، أن يجادل فى الدفاع عن مجتمع إسلامى حرّ . ويقول : إنه ، فجأة ، وجد نفسه (استعاريا) بين أناس حارب مواقفهم الاجتماعية طوال حياته — وعلى سبيل المثال ، مواقفهم تجاه المرأة ، أو عشق المماثل .

وقد استنتج فى تردّد أنه لا سبيل أمامه لتحقيق الثقافة الإسلامية التى كان يحلم بها ، الثقافة التقدمية ، غير اللاهوتية ، التشككية ، الجدالية ، المداعبة ، المقدامة التى كانت تمثّل دائماً فهمه للحرية . وقال : إن الإسلام الموجود بالفعل .. الذى يجعل الحرفية سلاحاً وإعادة الوصف جريمة ، لن يدع أمثالى يدخلونه » .

ويستطرد سلمان رشدى : « لقد أُخرست أفكار ابن رشد فى زمنها . وعلى امتداد العالم الإسلامى اليوم ، تتراجع الأفكار التقدمية . إن الإسلام الموجود بالفعل له السطوة العليا ، وكما كانت « الاشتراكية الموجودة بالفعل » لدولة الإرهاب السوفيتية التى دمرّت حديثاً ، تختلف على نحو مروّع عن يوطوبيا السلام والمساواة التى حلم بها الاشتراكيون الديمقراطيون ، فإن الإسلام الموجود بالفعل هو أيضاً قوة لم أستسلم لها أبداً ، ولا يمكن أن أخضع لها .

ويقول سلمان رشدى : هناك نقطة تبدو بعدها المصالحة مثل الاستسلام . ولا أعتقد أنى تجاوزت هذه النقطة ، ولكن الآخرين اعتقدوا خلاف ذلك » .

وعلى عكس ما نشرته الصحف المصرية منذ حوالى عام ، ذكر سلمان رشدى أنه لم يتبرأ من كتابه « الآيات الشيطانية » ، ولم يشعر بالأسف لكتابة هذه الرواية ، ولكنه يشعر بالأسف لجرح مشاعر الناس ، لأنه لم يكن يقصد ذلك . وقال « لقد شرحت أن الكتّاب لا يتفقون مع أية كلمة تتفوّه بها أية شخصية يخلقونها — وهى بديهية فى عالم الكتب ، ولكنها سرّ مستمرّ بالنسبة لمعارضى « الآيات الشيطانية » . وقد دأبت على القول بأن هذه الرواية قد شُهِّر بها . وفى الواقع ، كان المكسب الرئيسى ، فيما أعتقد ، الذى خرجت به من اجتماعى بالعلماء المسلمين الستّة ، عشية ليلة الميلاد سنة ١٩٩٠ ، هو أنهم وافقوا على أن الرواية لم تكن تستهدف التجريح . وقيل لى « أن المهم هو نية الإنسان ، فى الإسلام » . كما وعدونى بأنهم سوف يشنون حملة عالمية بالنيابة عنى لتوضيح أن خطأ فادحاً قد ارتُكب ... وفى هذا السياق ، وافقت على تعليق — وليس إلغاء — الطبعة الشعبية ، لخلق ما أسميته بالسلام من أجل المصالحة .

وللأسف ، لقد غاليت فى تقدير هؤلاء الرجال . ففى غضون أيام ، حنث جميعهم ، باستثناء رجل واحد فقط ، بوعودهم ، وعادوا إلى التشهير بى وبعملى ، كما لو كنا لم نتصافح بالأيدى . وقد شعرت (على الأرجح) أنى كنت مغفّلاً . وقد بدا فى الحال تعليق إصدار الطبعة الشعبية كأنه تسليم . وفى أعقاب الاعتداء على مترجمى الكتاب ، يبدو تأجيل الطبعه أسوأ ، فقد مضت حتى الآن أكثر من ثلاث سنوات منذ نشر كتاب « الآيات الشيطانية » وهى فترة طويلة ، طويلة ، للمصالحة . إنّها طويلة بما يكفى . لقد قبلت الاعتراف بارتكاب خطأ للوصول إلى ذلك . إن « الآيات الشيطانية » ينبغى أن تكون متاحة بحرية ويمكن اقتناؤها بسهولة ، لأنها لو لم تُقرأ وتُدرس ، فلن يكون لهذه السنوات أىّ معنى . وأولئك الذين ينسون الماضى ، قد كُتب عليهم أن يكرّروه » .

ولا يحاول سلمان رشدى ، مع ذلك ، أن يُنكر التناقضات التى أوقع نفسه فيها ، إنّما لمجرد إنقاذ رأسه فحسب ، أو ربما فى صحوة قصيرة للضمير ، أو لأىّ سبب

آخر لا يعلمه إلّا الله . فيقول « وبهما كانت العاصفة عاتية . وإذا كانت تغرقنى فى التضارب والتناقض ، فليكن ذلك ، فقد عشت فى هذا المحيط الموحل طوال حياتى . وقد خضت فيه من أجل فنى . وكان هذا البحر المضطرب هو البحر الذى كان خارج نافذة غرفة نومى فى بومباى ، وهو البحر الذى ولدت قربه ، والذى أحمله معى أينما أذهب » .

ويختتم سلمان رشدى خطابه بقوله :

ما هى قيمة حياتى المفردة ؟

هل هى أكثر أو أقلّ قيمة من العقود السمينة ، والمعاهدات السياسية الموجودة معى هنا ؟ أهى أكثر أو أقلّ قيمة من علاقات وديّة مع بلد قام فى إبريل ١٩٩١ بجلد ٨٠٠ امرأة ٧٤ جلدة ، لكل منهن ، لعدم إرتداء الحجاب ، حيث لايزال الكاتب ماريام فيروز ، البالغ من العمر ٨٠ عاماً ، سجيناً وقد تعرّض للتعذيب ، بلد يقول وزير خارجيته ، رداً على نقد لسجلّ بلاده الخاص بحقوق الإنسان : « إن الرصد الدولى لوضع حقوق الإنسان فى إيران لا ينبغى أن يستمرّ إلى ما لا نهاية . إن إيران لا تستطيع قبول هذا الرصد لمدة طويلة » ؟ .

عليكم أن تقرروا ما هى قيمة صديق لأصدقائه فى نظركم ، وما هى فى نظركم قيمة إبن لأمه ، أو أب لإبنه . ويجب أن تقرروا ما هى قيمة ضمير وقلب وروح إنسان . ويجب أن تقرروا : ما هى فى نظركم قيمة كاتب ، ما هى القيمة التى تحددونها لصانع حكايات ، ومجادل للعالم .

سيداتى ، سادتى ، إن المنطاد يغوص فى القاع » !! .

مـــراد وهبـــة

ابن رشـد والتنـوير

عنوان هذا المقال يدل عل أن ثمة علاقة بين ابن رشد والتنوير .

فما هى هذه العلاقة ؟

الجواب عن هذا السؤال يلزم منه أن تكون نقطة البداية تحديد معنى التنوير .

فما هو التنوير ؟

حركة فلسفية نقطة بدايتها موضع خلاف بين المؤرخين . بول هزار فى كتابه «أزمة الضمير الأوربى» يرد التنوير إلى النصف الثانى من القرن السابع عشر . وكريستوفر هل فى كتابه «الأصول الثقافية للثورة الإنجليزية» يرى أن أفكار التنوير ، فى انجلترا ، كانت ذائعة فى القرن السادس عشر . وبيتر جراى فى كتابه «التنوير» يرد التنوير إلى اليونانيين ودليله على ذلك قول ديدرو أن طاليس (أول الفلاسفة الطبيعيين الاقدمين (٦٢٤ ــ ٥٤٦ ق. م) هو أول من ادخل المنهج العلمى فى الفلسفة ، وهو أول مَنْ يستحق لقب «فيلسوف» وكل مَنْ جاء بعده اتخذ من العقل ناقدا لذاته .

ومهما يكن من أمر هذا التباين فى أصل التنوير فالرأى الشائع والمألوف ان القرن الثامن عشر هو عصر التنوير . وهو عصر من صنع «الفلاسفة» . وإن كان «الفلاسفة» قد مجدوا العقل ، مثل اليونانيين ، إلا أنهم تميزوا بفصل الفلسفة عن الميتافزيقا التقليدية . فالعقلانية القديمة لم توفق فى الربط بين العقل والحياة اليومية ، ومن ثم انفصلت عن الوقائع العينية للحياة الحقيقية . وإذا كان التنوير معتزا بأن يكون هو «عصر الفلسفة» فالفلسفة ، هنا ، ليست هى الفلسفة بالمفهوم التقليدى ، وإنما هى رؤية وضعية لنسق العالم ، ولأنحاء الوجود الانسانى فتؤسس العلوم والفنون على مبدأ العلية دون مجاوزة هذا العالم ، ومن ثم يهتم الفيلسوف بالحياة فى هذه الدنيا ، وليس بالبحث عن الحقائق الأزلية فيربط بين العقل والوقائع العينية .

وقد عبر كانط عن روح التنوير فى مقال له بعنوان «جواب عن سؤال : ماالتنوير ؟» . يقول «التنوير هجرة الانسان من اللارشد ، واللارشد هو علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الافادة من عقله من غير معونة الآخرين.كما أن اللارشد سببه الانسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقصا فى العقل ، وإنما نقصا فى التصميم والجراة على إعمال العقل من غير معونة الآخرين . كن جريئا فى إعمال عقلك . هذا هو شعار التنوير» . وفى عبارة موجزة يمكن القول بأن التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل ذاته .

والسؤال إذن : ما رأى ابن رشد فى سلطان العقل ؟

إن ثمة مقولة محورية فى فلسفة ابن رشد هى مقولة «التأويل» ، وهو يعرّفها بأنها«إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»[1] . وهو يقول ذلك فى شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلى . يقول «فإن أدى النظر البرهانى إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سكت عنه فى الشرع أو فرق به . فإن كان مما سكت عنه فى الشرع فلا تعارض هناك . وهو بمنزلة ماسكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى . وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا فلا قول هناك ، وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله»[2] .

هذا مع ملاحظة أن التأويل ، عند ابن رشد ، من شأن الراسخين فى العلم وليس من شأن الجمهور «لأنه إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الايمان به مالا يوجد عند غير أهل العلم»[3] أما الجمهور فيمتنع عليه هذا العلم . ومن هنا فإن التأويل يخرق الإجماع ، إذ لا يتصور فيه اجماع[4] . ولهذا يمتنع تكفير المؤول . ولهذا فقد غلط الغزالى عندما كفر الفلاسفة من أهل الإسلام مثل الفارابى وابن سينا فى كتابه «تهافت الفلاسفة» .

ولكن ماذا يعنى تكفير الفلاسفة ؟

يعنى أن الذى يكفرّ هو الذى يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة . وهذا الوهم هو الذى يحد من سلطان العقل . وقد أراد ابن رشد إزالة سلطان هذا الوهم بحيث لايبقى سوى سلطان العقل . وهذا هو جوهر التنوير . ومن هنا يمكن القول بأن ماحدث لابن رشد من احراق كتبه ومحاكمته ونفيه مردود إلى دعوته إلى التأويل على نحو ما ارتآه . فإثر نفيه صدر المنشور التالى لمنع الفلسفة وكتبها وتحذير الناس منها . وهذا جزء من المنشور :

«قد كان فى سالف الدهر قوم خاضوا فى بحور الأوهام ، وأقر لهم عوامهم الشفوف عليهم فى الأفهام حيث لا داعى يدعو إلى الحى القيوم ، ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم . فخلدوا فى العالم صحفا مالها من خلاق ، مسودة المعانى والأوراق ، بعدها من الشريعة بُعد المشرقين . وتباينها تباين الثقلين يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها . وهم يتشعبون فى القضية الواحدة فرقا ، ويسيرون فيها شواكل وطرقا . ذلك بأن الله خلقهم للنار»[5] .

وماحدث لابن رشد حدث لغيره من المفكرين فى العالم الإسلامى . فقد أصدر فرح انطون كتابا بعنوان «ابن رشد وفلسفته» وأهداه إلى «العقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين فى عصر كهذا العصر فصاروا يطلبون وضع اديانهم جانبا فى مكان مقدس محترم ليتمكنوا من الاتحاد اتحاد حقيقيا ، ومجاراة تيار التمدن الأوربى الجديد لمزاحمة أهله وإلا

جرفهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم» . ثم يستطرد فرح انطون شارحا اهتمامه بابن رشد فيرد هذا الاهتمام إلى تصوره عن ضرورة فصل السلطة الزمانية عن السلطة الدينية .

ومغزى هذا الإهداء وهذا الاهتمام هو الدعوة إلى نشر العلمانية التى تعنى ، فى رأيى ، «التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق» .

وقد اعترض الشيخ محمد عبده على هذه الدعوة إلى العلمانية بدعوى أن فصل الدين عن الدولة ليس فقط غير مرغوب فيه ، بل إنه أمر محال لأن الحاكم لايمكنه التجرد من دينه مع وجود الفصل بين السلطتين . وقد سجل الأستاذ الامام اعتراضاته فى مجلة «المنار» التى كان يحررها رشيد رضا . وبعد الحـــــوار بين فرح أنطون والأستاذ الامام بأربع سنوات أغلقت مجلة «الجامعة» التى كان يحررها فرح أنطون .

وفى عام ١٩٢٥ نشر الشيخ على عبد الرازق كتابه «الاسلام وأصول الحكم» أثار فيه سؤالا هاما : هل الخلافة ضرورة ؟ بيد أن هذا السؤال ينطوى على سؤال اهم : هل ثمة حكم إسلامى فى تاريخ العالم الاسلامى ؟ وكان جواب الشيخ على عبد الرازق أن ليس ثمة حكومة إسلامية ، فى هذا التاريخ ، ومن ثم فالخلافة من حيث هى مفهوم دينى خطأ . يقول «إن السلاطين قد روجوا لهذا الخطأ الذى ساد بين الناس من أن الخلافة مركز دينى ليتخذوا من الدين درعا يحمى عروشهم ، وتذود الخارجين عنهم . ومازالوا يروجون له من طرق شتى حتى افهموا الناس أن طاعة الائمة من طاعة الله ، وعصيانهم من عصيان الله .

وإثر نشر هذه الافكار قررت هيئة كبار العلماء محاكمة الشيخ على عبد الرازق . وأهم ماجاء فى قرار الاتهام قول هذا الشيخ أن حكومة أبى بكر والخلفاء الراشدين من بعده كانت لا دينية . وقد صدر الحكم بإجماع الآراء بإخراج الشيخ على عبد الرازق من زمرة العلماء . وقد أيد الحكم رشيد رضا فى مجلة «المنار» . وحتى الذين دافعوا عن الشيخ على عبد الرازق من أمثال العقاد ومنصور فهمى وسلامه موسى لم يقرنوا دفاعهم بالدعوة إلى العلمانـية ولكن بحرية الرأى المكفولة فى الدستور .

وهكذا يمكن القول إن إعلان سلطان العقل مقولة متعثرة منذ ابن رشد . ولهذا فقد ظل ابن رشد مغتربا عن العالم الاسلامى . فابن كثير يقول إن علوم الأوائل وهى الفلسفة اليونانية لم يوافق عليها العقل الاسلامى . ومنطق أرسطو توقفت دراسته عند نهاية «التحليلات الأولى» ، وأهل السُنة قاوموا مدرسة الفارابى . ويذهب على سامى النشار إلى القول بأن الرشدية ترف عقلى لم يؤثر فى مجتمع المسلمين[٦] .

ويقرر كوربان ان الرشدية مرت مرور الكرام فى الشرق وعلى الأخص فى ايران . وفى الفقرة التالية لهذه العبارة يذكر أن الفصل بين الفلسفة واللاهوت يفترض مسبقا الفكر العلمانى وهو فكر غير وارد فى الاسلام لأن الاسلام ليس لديه ظاهرة «الكنيسة» بكل ماتنطوى عليه من نتائج[٧] ودى بور . فى كتابه «تاريخ الفلسفة فى الاسلام» يهتم ابن رشد بالإلحاد لمخالفته علوم العقائد فى الديانات الثلاث الكبرى فى عصره[٨] .

هذا ماحدث لابن رشد فى العالم الإسلامى فماذا حدث له فى العالم الأوربى ؟

فى القرن الثانى عشر أشير على فردريك الثانى بتكوين مجموعة من الباحثين لترجمة مؤلفات ابن رشد لتكون سندا له فى توجيه صراعه مع السلطة الدينية . وبعد الترجمة دار صراع حول افكار ابن رشد فظهرت الارسطوطالية الرشدية وقامت فى كلية الاداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب أرسطو أصدق صورة له وأكمل مظهر للعقل وأكبر اسم فيهم سيجير دى برابان الذى يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعى . وهو لهذا يتفق معه فى أن الشرع حق خطابى موضوع للجمهور وهو ادنى مرتبة . وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة وجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة على ترك الجمهور على اعتقاده . ويرى جون دونس سكوت أن فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعى .

وبسبب رشدية سيجير دى برابان كانت حياته سلسلة اضطرابات عنيفة اهمها ذلك الاضطراب الذى قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فمضى هو فى تعليمه وضم إليه فريقا هاما من أساتذه الكلية وطلابها ، وذهبوا إلى حد انتخاب عميد لهم . والغالبية تقاومهم حتى حظر الأسقف فى ١٨ مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضايا عدّها خطرة على الدين منها وحدة العقل الفعال التى دعا إليها ابن رشد .

وفى مواجهة هذه الرشدية اللاتينية اصدر البرت الأكبر رسالة «فى وحدة العقل ردا على ابن رشد» حررها باشارة من البابا عام ١٢٥٦ يورد فيها ثلاثين دليلا على رأى ابن رشد ويرد عليها واحدا بعد آخر ثم يورد ستة وثلاثين دليلا ضد الرأى . ثم أصدر توما الاكوينى رسالة» فى وحدة العقل ردا على الرشديين» .

ودخل فى صراع عنيف مع الرشديين ، وكانوا قد تكاثروا فى كلية الاداب بباريس . بيد أن جميع الباباوات قد أيدوا تعاليم توما الاكوينى . وفى أول مارس ١٣١٨ أعلن البابا يوحنا الثانى والعشرون ان مذهب الاكوينى معجزة من المعجزات ، وفى ١٨ يوليو ١٣٢٣ اعلنه قديسا .

وفى بداية القرن السادس عشر أعلن لوثر أحقية الإنسان فى «الفحص الحر للإنجيل» ، أى الحق فى اعمال العقل فى النص الدينى من غير معونة من السلطة الدينية . يقول «يرغب الرومانيون فى أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين فى الكتاب المقدس مع انهم لم يتعلموا شيئا من الانجيل فى حياتهم العامرة . وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان . ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ فى غير ماخجل أو وجل ، وفى محاولة لاقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الدين .. وإذ كان مايدعونه حقا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس ؟ ومانفعه ؟ ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفهم الانجيل خرافة مثيرة للغضب»(٩) .

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أى إنسان ، ومن ثم فالدوجماطيقية ممتنعة ، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية .

خلاصة القول أنه إذا كان التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه فابن رشد هو من جذور التنوير الأوربى .

(١) ابن رشد ، فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال ، طبعة الجزائر ، ص ٢٤ ،

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٤

(٣) نفس المرجع ، ٣٩ ـــ ٤٠

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٩

(٥) فرح أنطون ، ابن رشد وفلسفته ، الاسكندرية ١٩٠٣ ، ص ١٩

(٦) على سامى النشار ، نشأة الفكر الاسلامى ، حـ ١ ، طـ ٨ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١٠٨ ـــ ١١٠ .

(7) Henry Carbin Histoire de la Philosophie Islamique Ladlimard 1964 P. 8-9

(٨) دى بور ، تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريده ، طـ ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٣٠١ .

(9) Becker (ed), German hamanism and nejarmatm, Cantinunm New york, 1982, P. 158-160.

محـــاكمة يـولسيس

يعتبر حكم القاضى وولسى فى القضية التى نظرتها المحاكم الأمريكية للفصل فى تهمة الفحش التى ادت إلى مصادرة رواية « يولسيس » للكاتب الايركندى جيمس جويس علامة بارزة فى تاريخ حرية التعبير فى الولايات المتحدة ، كما انه يعد وثيقة هامة فى تاريخ الرقابة على الكتب وتعديل مفـاهيم الرقباء.الذين اخضعوا الاعمال الادبية قرونا طويلة لحساسيات مرهفة إلى حد المرض أو لمعايير تشبه معايير المراهقين والبشر غير الأسوياء . ولهذا قمنا بترجمته . ويحمل الحكم ثلاث دلالات هامة ، فهو يقدم تعريفا للفحش يغير مفاهيم الرقابة ويضع معيارا موضوعيا لقياس ذلك . ولكنه إلى جانب ذلك يؤكد على اهمية النقد الفنى والهدف الذى يحاوله الفنان ثم يوضح ضرورة أن يكون الحكم على الكتب منصرفا إلى قيمتها الفنية والادبية وما تحققه فعلا .

وقد اسقط الحكم فى جانبه القانونى ضرورة اللجوء إلى المحاكمة بالمحلفين التى تكاد أن تكون امرا متعذرا ، كما اسقط إقامة الحكم على مجموعة الفاظ يستخدمها الرجال والنساء فى كثير من لحظـات حياتهم ، وجعل الحكم القانونى له دلالة ادبية تعتبر جزءا من مساهمة رجال القانون فى تذوق الأدب والابداع .

وليس القصد بنشر هذه الوثيقة،الحديث عن اهمية كتاب يـولسيس، هـذا امر اصبـح محققا ـ او الحديث عن اسلوب جويس الذى هو موضوع دراسات مطولة ولكن المقصود هو إعطاء نموذج من الاحكام القانونية التى اصبحت اهميتها تاريخية فى مسار الفكر والأدب .

ب . د

نص وحيثيات الحكم التاريخى الصادر عن المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة فى ٦ ديسمبر ١٩٣٣

من المبجل جون م . وولسى [برفع الحظر عن يولسيس المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة المنطقة الجنوبية من نيويورك [المدعى الإساءة]

رأى رقم
a 11 0 — sq

ضد

كتاب بعنوان « يولسيس
شركة راندوم هاوس
المدعى

بناء على دفوع مضادة للحكم الصادر بالمصادرة للإساءة للآداب العامة والمدعم بشروط ـ محددة فيما بعد ـ رفعته الولايات المتحدة ضد الكتاب المعنون يولسيس لمؤلفه جيمس جويس ، وذلك بناء على الفقرة ٣٠٥ من قانون الجمارك لعام ١٩٣٠ القسم ١٩ من قانون الولايات المتحدة فقرة ١٣٠٥ على أساس أن الكتاب مسيء للآداب العامة بالمعنى المحدد فى هذه الفقرة وعلى ذلك لا يجوز استيراده إلى الولايات المتحدة بل يكون عرضة للضبط والحجز والتغريم والمصادرة والإتلاف .

النائب العام للولايات المتحدة.عنه المحاميان صمويل س . كولمان ونيكولاس أطلس بطلب تأييد الحكم الصادر بالمصادرة ومعارضة الدفع بطلب الحكم برفع تهمة الإساءة إلى الآداب العامة

والسادة جرنيباوم وولف ارنست عنه المحاميان موريس ل . إرنست وألكسندر لندى المحاميان عن المدعى بالحق شركة راندوم هاوس لتأييد الدفع للحكم برفع تهمة الإساءة للأخلاق العامة وضد الدفع بحكم التغريم والمصادرة .

من (القاضى) وولسى . ج :

الدفع للمطالبة بحكم.يرفع تهمة الإساءة إلى الآداب العامة يعتبر مقبولا وعليه بالطبع فإن دفع الحكومة للمطالبة بحكم بالمصادرة والإتلاف يعد مرفوضا .

ويصدر بهذا الحكم التالى برفع التهمة دون تكاليف .

أولا

يتفق الإجراء المتبع فى هذه القضية مع الرأى الذى سبق أن قدمته فى القضية (التى نظرت لرفع الحكم الصادر فى) الولايات المتحدة ضد كتاب بعنوان « منع الحمل » (رقم) 523 (2d) SIF وهو كما يلى :

بعد أن ضم للموضوع رد المدعى عليه بالمصادرة لكتاب « يولسيس » ، تم الاتفاق بين مكتب النائب العام بالولايات المتحدة ومحامى المطالب بالحق على ما يلى :

١ ـ يجب اعتبار الكتاب (يولسيس) بكامله ملحقا وبالتالى جزءا من القضية وبالتالى فهو مدرج بكامله فيها .

٢ ـ أن يتنازل الطرفان عن حقهما فى المحاكمة أمام محلفين .

٣ ـ أن يتفق كل طرف على أن يدفع للمطالبة بحكم فى صالحه .

٤ ـ وبناء على هذه الدفوع المضادة تفصل المحكمة فى كل جوانب الموضوع من الناحية القانونية والموضوعية ، وتصدر حكما عاما فى ذلك .

٥ ـ وبناء على الفصل فى هذه الدفوع يعتبر الحكم الصادر عن المحكمة على أنه حكم صادر بعد المحاكمة .

ويبدو لى أن مثل هذا الإجراء مناسب تماما فى قضايا المصادرة للكتب من مثل هذه القضية ، وهو فى القضية الحالية إجراء أكثر ملاءمة نظرا لطول الكتاب « يولسيس » وصعوبة قراءته ، ولأن منهج المحاكمة

بالمحلفين سيكون غير ملائم تماما إن لم يكن مستحيلا لمعالجة القضية

ثانيا :

لقد قرأت كتاب « يولسيس » بكامله وقرأت الفقرات التى تشتكى منها الحكومة على وجه خاص . وفى الحقيقة أنى كرست كل وقت فراغى لعدة أسابيع لتقرير الحكم الذى يقتضينى واجبى إصداره فى هذا الموضوع .

و« يولسيس » ليس كتابا سهل القراءة أو ميسور الفهم ، وقد كتب عنه الكثير بحيث بات من المفضل قراءة عدد آخر من الكتب تعد حاليا بمثابة توابع له . وعلى هذا فإن دراسة « يولسيس » هى مهمة شاقة .

ثالثا :

ومع ذلك فإن شهرة « يولسيس » فى عالم الأدب تبرر أن أبذل من الوقت ما هو ضرورى لتمكينى من إرضاء ضميرى حول القصد الذى كتب به الكتاب ، حيث أنه من الضرورى بالطبع فى قضية اتهام كتاب ما بأنه يمثل إساءة إلى الآداب العامة أن نحدد أولا ما إذا كان القصد الذى كتب به الكتاب هو ما يمكن اعتباره وفقا للعبارة الشائعة إثارة الغرائز الجنسية Pornographic بمعنى أنه مكتوب بهدف استغلال البذاءة والخروج عن الآداب فإذا كان الرأى الذى نتوصل إليه هو أن الكتاب مثير للغرائز الجنسية فإن هذا يكون خاتمة البحث ويترتب على ذلك بالضرورة الحكم بالمصادرة .

ولكنى لم ألحظ فى « يولسيس » على الرغم من صراحته غير المعهودة تخابث الشهوانى أو نظراته . ولهذا فإننى أرى أن الكتاب ليس مثيرا للغرائز الجنسية .

رابعا :

لقد حاول جويس فى كتابه « يولسيس » أن يقوم بتجربة جادة فى نوع حديث ، إن لم يكن كامل الجدة ، من الأنواع الأدبية ، فهو يتناول مجموعة من الشخصيات من الدرك الأدنى من الطبقة الوسطى يعيشون فى « دبلن » عام ١٩٠٤ ، ويحاول أن يصف ، ليس فقط ما فعلوا فى يوم بالذات من الأيام الأولى لشهر يونيه من هذا العام وهم ينصرفون لأعمالهم المعتادة فى أنحاء المدينة ، ولكن أن يسجل أيضا ما فكر فيه الكثير منهم خلال ذلك .

لقد حاول جويس أن يبين كيف أن شاشة الوعى تنطبع عليها انطباعات دائمة التغير من الألوان والأشكال وكأنها رقعة من تلك الرقاع التى يمحى ما عليها لتعاد الكتابة والرسم عليها من جديد . ولا تأتى هذه الانطباعات مما هو فى بؤرة ملاحظة الإنسان أوما هو حوله من أشياء واقعية ، ولكنها تحمل أيضا ، فى منطقة ظلية ، بقايا انطباعات قديمة ، بعضها حديث وبعضها مستمد بالتداعى من الوعى الباطن . ويرينا كيف أن هذه الانطباعات تؤثر فى حياة وسلوك الشخصيات التى يصفها .

وما يحاول أن يصل إليه عن هذا الطريق ليس بمختلف كثيرا عما ينتج من لقطة مزدوجة ، أو إن أمكن من لقطات متعددة على فيلم سينمائى ، بحيث يصبح الناتج هو منظر واضح فى المقدمة مع خلفية مرئية ولكنها ، إلى حد ما ، مشوشة وغير منضبطة البؤرة بدرجات متفاوتة .

ونقل مثل هذا التأثير بالكلمات ، وهو أمر أقرب إلى الأسلوب التشكيلى هو ـ فيما يبدو لى ـ ما يفسر الكثير من الغموض الذى يواجه قارىء « يولسيس » . كما أنه يفسر جانبا آخر من الكتاب،على أن أنظر فيه،وأعنى به إخلاص جويس وجهده الصادق فى الكشف عن كيفية عمل ذهن شخصياته .

فلو أن جويس لم يحاول ان يكون صادقا فى تطويره لهذا الأسلوب الذى اتبعه فى « يولسيس » لكانت نتيجة

عمله مضللة سيكولوجيا ، وبالتالى غير مخلصة للأسلوب الذى اختاره ومثل هذا الموقف يعتبر خطأ غير مغتفر من الناحية الفنية .

ولأن جويس كان مخلصا لأسلوبه ، ولأنه لم يفشل فى تحمل نتائجه وتبعاته الضرورية ، ولأنه حاول مخلصا أن يروى بشكل كامل ما تفكر فيه شخصياته ، فان ذلك قد جعل جويس يتعرض لكثير من الهجوم وجعل مقصده عرضة لكثير من إساءة الفهم والتصوير . فمحاولته المخلصة الصادقة لبلوغ هدفه تطلبت منه أن يستخدم - على نحو عارض - كلمات معينة تعتبر بشكل عام كلمات قذرة ، كما أدى ذلك إلى ما يراه الكثيرون انشغالا بالجنس فى أفكار شخصياته مثيرا للمشاعر .

والكلمات التى توصف بأنها قذرة هى كلمات سكسونية قديمة ، يعرفها كل الرجال وأكاد أزعم أن الكثير من النساء على معرفة بها أيضا . ثم إنها كلمات من الطبيعى والمعتاد أن تستخدمها - فيما أعتقد - نماذج البشر التى يحاول جويس أن يصف حياتها الجسدية والعقلية . أما بالنسبة للظهور المتكرر لموضوع الجنس فى أذهان الشخصيات فإن الواجب أن نتذكر دائما أن البيئة التى اختارها هى بيئة كلتية ، وأن الفصل الذى يكتب عنه هو فصل الربيع .

أما هل يروق مثل هذا الأسلوب الذى يستخدمه جويس للقارىء فإن مدار ذلك الذوق الشخصى الذى لا فائدة من الاختلاف أو النقاش حوله . ولكن أن نخضع مثل هذا الأسلوب لمعايير أسلوب آخر فإن هذا يعتبر فى نظرى أمرا يكاد أن يكون عقيما لا جدوى منه .

وعلى هذا فإننى أرى أن « يولسيس » هو كتاب مخلص وصادق ، وأرى أن كل ما يوجه إليه من نقد يسقط تماما بالنظر إلى منطقة وهدفه .

خامسا :

وعلاوة على ذلك فإن « يولسيس » يعتبر عملا بارعا Tour de force بدرجة مذهلة خاصة إذا نظرنا إلى ما حققه بالفعل من نجاح بالنسبة للهدف الصعب الذى توخاه جويس لنفسه ، و« يولسيس » - كما سبق أن قلت - ليس بالكتاب السهل الذى تتيسر قراءته . فهو كتاب تجده تارة بارعا متألقا وتارة يكون باهتا يعوزه البريق ، وتارة هو واضح مفهوم وأخرى غامض مستغلق . وعلى الرغم من أنه يبدو فى مواضع مقززا ، وأنه يتضمن كما قلت عديدا من الكلمات التى تعتبر عادة كلمات قذرة ، فإننى لم أجد فيه شيئا مما يمكن أن أعتبره قذارة من أجل القذارة ذاتها . فكل كلمة من كلمات الكتاب تساهم ، وكأنها قطعة من الموزايك ، فى تبيان تفاصيل الصورة التى يحاول جويس أن ينشئها لقرائه .

فإذا لم يرد المرء أن يخالط مثل هؤلاء القوم الذين يصفهم جويس فهذا اختياره الحر . وإذا أراد المرء أن يتجنب حتى أية صلة غير مباشرة معهم فلن يجد الرغبة فى أن يقرأ « يولسيس » وهذا كلام مفهوم .

ولكن عندما يحاول فنان بالكلمات ، وجويس هو كذلك بلاشك ، أن يرسم صورة حقيقية للمستويات الدنيا من الطبقة الوسطى فى مدينة أوروبية ، فهل يصح أن يكون من المستحيل للجمهور الأمريكى أن يرى هذه الصورة بحكم القانون ؟!

وللإجابة على هذا السؤال لا يكفى أن نقرر كما قررت أعلاه أن جويس لم يكتب « يولسيس » مستهدفا ما يقال عنه الإثارة الجنسية . وكان على أن أحاول تطبيق معيار أكثر موضوعية على الكتاب لأحدد تأثير العمل المنتج بصرف النظر عن المقصد الذى كتب به .

سادسا :

إن التشريع الذى اقيمت على أساسه تهمة الإساءة للآداب العامة يمنع فقط ، فيما يخص الموضوع الذى ننظر فيه ، الاستيراد من دولة أجنبية إلى الولايات المتحدة « لأى كتاب يسىء إلى الآداب العامة (obscene)

[الفقرة ٣٠٥ من قانون التعريفة الجمركية لعام ١٩٣٠ الفصل ١٩ من قانون الولايات المتحدة الفقرة ١٣٠٥]

ولا يوجه هذا التشريع إلى الكتب،هذا المجموع المتعدد الألوان من صفات الإدانة التى توجه عادة فى القوانين التى تعالج مثل هذه الأمور . وعلى هذا فالمطلوب منى أن أفصل فيما إذا كان يولسيس ليس كتابا مسيئا للآداب العامة Obscene فى حدود التعريف القانونى للكلمة .

ومعنى كلمة Obscene كما عرفتها المحاكم قانونا هو : ما يتجه إلى تحريك دوافع الجنس أو يؤدى إلى أفكار غير نقية وشهوانية » .

— Dunlop v United states , 165 u s , 4 86 , 501 :

— United states v. one book entitled "Married love" 48f . (2d) 821 , 824 .

— United States V. one book entitled "Contraception 51F . (2d) 525 , 528

وقارن

— Dysart v . Unit states 272 us . 655 , 657

— Swearingen V . United St ates , 161 , U . S . 446 , 450 .

— United states. v. Dennett , 39 F (2d) 564 , 586 (c . c . A . 2)

— People v . Wendling 258 Ny . 451 , 453)

أما أن كتابا ما قد يؤدى إلى إثارة مثل هذه الدوافع والأفكار فهو أمر يجب اختباره حسب حكم المحكمة بما له من أثر على شخص له غرائز جنسية متوسطة ، أى ما يسميه الفرنسيون الرجل متوسط الحسية . R' homme moyen sensuel : ويلعب مثل هذا الرجل فى هذا المبحث القانونى نفس الدور الذى يلعبه الكاشف reagent (الكلمة كيماوية وتعنى المتفاعل) الافتراضى أو ما يسمى الرجل العاقل (الراشد) reasonable man فى قوانين الضرر Lawof tors المقصود أو غير المقصود الذى يلحق بشخص المرء أو بممتلكاته أو سمعته أو الرجل الحاذق فى فن من الفنون فى المسائل المتعلقة بالاختراعات Patents فى قانون براءات الاختراع .

وينشأ الخطر الكامن فى استخدام مثل هذا الكاشف عن ميل يلازم من يختبر الوقائع ـ مهما حاول قاصدا أن يكون عادلا ـ فى أن يخضع هذا الكاشف لآرائه ومعتقداته الشخصية idiosyncrasies .

وقد حاولت هنا باتخاذ الإجراء التالى : أن أتجنب هذا الخطر إذا أمكن ، وأن أجعل الكاشف الذى استخدمته أكثر موضوعية مما لو لم ألجأ إلى مثل هذا الأجراء :

فبعد أن وصلت إلى قرارى فيما يتعلق بهذا الجانب من « يولسيس » الذى هو موضع النظر ، راجعت انطباعاتى مع صديقين لى تتوفر فيهما ـ فى نظرى ـ الشروط السابق النص على توفرها فى الكاشف الذى سأستخدمه .

وهذان المحكمان الأدبيان ـ كما يجب أن أصفهما ـ تم استدعاء كل مهنما على انفراد ، ودون أن يعرف أيهما أنى استشير الأخر . وهما رجلان أقدر رأيها فى الأدب والحياة تقديرا عاليا . وكلاهما قرأ « يولسيس » وكلاهما ، بالطبع لا صلة له على الإطلاق بهذه القضية .

وبدون أن أجعل أيا من المحكمين يعرف ماذا كان قراري،قدمت لكل منهما التعريف القانوني للفحش Obscenity وسألت كلا منهما عن رأيه فيما إذا كان « يولسيس » كتابا فاحشاً فى حدود هذا التعريف .

وقد سرنى أن أجد كلا منهما متفقا مع رأيى : بأن قراءة « يولسيس » بأكمله ، كما يجب أن يقرأ الكتاب فى مثل هذا الاختبار ـ لا يؤدى إلى إثارة الدوافع الجنسية أو الأفكار الشهوانية ، بل إن حاصل تأثيره عليهما فى مجموعته كان أنه بيان قوى وتعليق فاجع إلى حد ما على الحياة الباطنية للرجال والنساء .

وحيث أن القانون يتعلق فقط بالشخص العادى السوى فإن مثل هذا الاختبار الذى وضعته هو الاختبار المناسب الوحيد للفحش فى حالة كتاب مثل « يولسيس » الذى هو محاولة مخلصة وجادة لابتكار منهج أدبى جديد لملاحظة ووصف البشرية .

إننى على وعى تام أنه ، نتيجة لبعض مناظر فى « يولسيس » قد يكون الكتاب شرابا قويا لا يحتمل تعاطيه شخص حساس حتى وإن كان طبيعيا ، ولكن رأيى المدروس ، وبعد طول تأمل ، أن « يولسيس » وإن كان أثره فى مواضع كثيرة على القارىء قد يكون مُقيئا إلى حد ما،فإنه ليس فى أى موضع من مواضعه ـ مثيرا للشهوة الجنسية .

وبناء على هذا يسمح بدخول « يولسيس » إلى الولايات المتحدة .

جون . م . وولسى

قاضى المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة فى ٦ ديسمبر ١٩٣٣

زيجمونت هيبنر — ت : هناء عبد الفتاح

الرقابة .. ذلك الثعلب المخادع !

نشأت «الرقابة» كإدارة مستقلة بروما القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد . ومع ذلك لم تكن إحدى وظائفها مراقبة الأعمال الأدبية ، بل تحديد مايملكه المواطنون من أشياء وعقارات ، وكذلك مراقبة الأخلاقيات العامة ، وهذا مايقترب من مفهوم الرقابة فى عصرنا . ومنذ عام ٣١٢ بعد الميلاد تمتع «رجل الرقابة» بالحق فى طرد كل نائب مشكوك فى أخلاقه من قائمة النواب . منذ هذه اللحظة تصبح «الرقابة» قانونا لايحق لأحد أن يعترض عليه من ناحية المبدأ ، لأنه الدرع الواقى الذى يحمى المواطنين . ولايعنى هذا أن روما لم تعرف على سبيل المثال الرقابة على فن مثل المسرح ، بل طبّق الرقباء لوائحهم على هذا الفن ، وكانوا يدعون بالموظفين «القضائيين» .

هذه اللوائح التى تخص ميدان الكلمة المكتوبة ، كانت الكنيسة تسعى إلى أن يكون لها وجود مؤثر فى الحياة الاجتماعية للمواطن . ففى عام ١٥٤٢ تتأسس هيئة «SACRUM OFFICIUM» — المجلس المقدس — حيث يضطلع ستة كرادلة بمهمة الرقابة ، وكان من بينهم «جيانو بيترو كارافا» وهو باڤل الرابع — بابا روما وكان الأعضاء الستة الكبار يمثلون محكمة التفتيش التى تقوم بهذه المهمة . وبعد عام واحد يصدر «كارافا» قانوناً لم يكنْ مسموحا بمقتضاه أن يطبع أى كتاب — مهما كان نوعه — قديما أو حديثا — ومهما كان مضمونه دون إذن من محاكم التفتيش وقد طُبِّقَ هذا القانون على الناشرين أيضا ، فقد طلب منهم أن يزودوا محاكم التفتيش بقوائم تضم كل مالديهم من كتب معروضة للبيع حتى يحصلوا

(*) زيجمونت هيبنر : ZYGMUNT HUBNER (١٩٣٠ — ١٩٨٩) ممثل — مخرج — مدير مسرح ، كاتب وناقد أدبى ، مؤلف مسرحي ، معلم مسرح ، كان الفضل مصلحى المسرح البولندى . ومن اهم كتبه «اسف .. ليس ثمة جديد !» و «شفافر للشعر الاصلع» و «احاديث عن المسرح» و «جماليات فن الإخراج» وكتابة الاخير «السياسة والمسرح» الذى نترجم منه هذا الجزء المعنون بعنوان المقالة :

على تصريح ببيعها . وبدون هذا التصريح لم يكن مسموحا لهم بنشر اية مطبوعات او عرضها للبيع ، كما سن قانون يلزم موظفى الجمارك بعدم السماح لأى كتاب بان يعبر الحدود سواء كان مطبوعا أو مخطوطا إلا بتصريح من محاكم التفتيش يجيز تصديره . وقد طبقت هذه اللوائح على الناشرين وأصحاب المكتبات والموظفين العاديين الذين كان ضميرهم يحتم عليهم إبلاغ الشرطة او الحكومة بالكتب غير المصرح بها ، تمهيدا لإتلافها أو حرقها أو التخلص منها بأىّ صورة من الصور .

لقد أحرقتْ روما فى ذلك العصر تلالاً من الكتب الممنوعة لم تنج منها نسخة واحدة ، لكن التفكير الحر لم يتوقف ، ولهذا كانت قوائم الكتب الممنوعة تزداد عاما بعد عام ، وتزداد الرقابة ضراوة وتتوج نشاطها عام ١٥٥٩ بإصدار القوانين التى سمتها «القائمة الرومانية» او الـ «INDEX» ، وهى أقسى محنة تعرض لها التفكير الحر فى كل العصور .

لكن قبضة الكنيسة تضعف شيئا فشيئا ، بينما تشتد قبضة الدولة فتنتقل إليها سلطة الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية ، وقد بدأ هذا التطور اولا فى انجلترا التى قطعت علاقتها بكنيسة روما وازدهر فيها المسرح ازدهارا عظيما دفع الملوك إلى أن يتولوا الرقابة بأنفسهم .

فى عام ١٥٤٣ صدر فى انجلترا أول قانون يمنع نقد الدين فى الكتب وفوق خشبة المسرح . ولأن الصراع الدينى السياسى كان ينتقل بضراوته إلى المسرح ، مما تسبب عنه حالة من الفوضى الاجتماعية فى الحياة العامة ، فقد أصدر إدوارد السادس قرارا بإلزام جميع الفرق المسرحية والناشرين كذلك ، بالحصول على ترخيص ملكى بالموافقة على إصدار النصوص وعرضها .

وأصدرت الملكة مارى ، والملكة إليزابيث ، قرارات أكثر حدة ؛ ففى عام ١٥٥٩ وضعت إليزبيث رقابة تمهيدية ، أعطت صلاحية تنفيذها لرؤساء مجالس المدن ، والسلطات الإدارية والقضائية المحلية .

لم يكنْ بانجلترا آنذاك مسارح للعامة دائمة أو مستقرة ، ولهذا لم يتأثر بهذه القرارات إلا الفرق المسرحية الجوالة التى حرمت عليها هذه القرارات أن تعرض أى مسرحية تناقش المسائل المتعلقة بالدين أو بقوانين الدولة .

وقد تغيرتْ وضعية المسرح بشكل نهائى ، بعد أن تولى جاكوب الأول العرش ؛ فقد أشرف بنفسه على المسارح العامة ، وجعلها تخدم الطبقة الحاكمة . بهذه الطريقة يُصْبح المسرح مرتبطاً أوثق الارتباط بالملك ، وتصبح وظيفته — رغما عنه — إشباع حاجات الحاشية الملكية ورغباتها ، لذلك يفقد المسرح تأييد الجماهير الشعبية التى كانت أهم سند للمسرح . ويتأزم الموقف أكثر فأكثر فيهدد الملك الكُتّابَ غير الخاضعين لأمره ، بالعقاب الصارم القاسى ، بدءا بقطع الآذان ونهاية بجدع الأنوف . بل إنه فى المرحلة التالية يُطبِّق عقابه هذا على الممثلين أنفسهم .

كانت حدود هذا العقاب تقع مابين حذف اسم المسرحية من «البوستر» أو اللافتة المسرحية ، وإغلاق هذه المسارح نهائيا والزج بأصحابها فى السجون .

وفى فرنسا مارستْ الرقابة سلطتها الرسمية عام ١٧٠١ وبعد مضى خمس سنوات ، تصبح جزءا لا يتجزأ من عمل رئيس الشرطة . وفى فترة لاحقة — عندما تقوم الثورة الفرنسية — تحول الرقابة وجهتها وتمضى فى طريق آخر فكل ثورة تبدأ بالقضاء على الرقابة باعتبارها رمزا

كريها للقهر المستخدم من قبل النظام المخلوع .

فالقضاء على الرقابة ، هو محصلة منطقية — إذن — للتغيرات الثورية .

هذا ماقامت به الثورة فى شهور العسل الأولى فى فرنسا وفى روسيا كذلك .

فقد كانت الخطوة الأولى هى التخلص من الامتيازات التى كانت تتمتع بها المسارح الملكية مثل «الكوميدى فرنسين» «والأوبرا الملكية والكوميديا الإيطالية» فى فرنسا ، والمسارح القيصرية فى بيوتروجراد وموسكو بروسيا . والنتيجة الأولى التى ترتبت على تقليم اظافر الرقابة هى ازدهار الكوميديا التى كانت تشارك فى الأحداث بالسخرية من أعمدة النظام القديم . وقد أدى ازدهار الكوميديا بدوره إلى ازدهار النشاط المسرحى وظهور الفرق التى تبنت الافكار الثورية والأساليب الفنية الجديدة ، حيث تكتب المسرحيات بسرعة ودون توقف لتغذى عواطف الجماهير الدافقة الملتهبة .

لكن الأحداث تتتابع بسرعة داخل المجتمع ، وتسعى الثورة للسيطرة عليها ، وهنا تظهر فوق السطح أصوات تطالب بوجود الرقابة الثورية ، وربما انضم إلى هذه الأصوات كتاب كانوا من ضحايا الرقابة فى العهود السابقة ثم صاروا بعد الثورة أعداء للحرية ، كما فعل الكاتب المسرحى الفرنسى لاهارب Laharpe الذى تعرضت مسرحياته للمنع فى العهد الملكى ، هكذا أرغمت الشرطة الفرنسية مدير مسرح موليير عام ١٧٩١ بحذف أبيات من أحد النصوص الشعرية منعا لإثارة الشغب ، وذلك بعد شهر واحد من صدور قانون يمنح كل مواطن فرنسى الحق فى تأسيس مسرح يقدم فيه مايشاء من النصوص بحرية كاملة !

كان الشاعر الأسبانى جارثيا لوركا على حق حين قال «عندما تفلت المعتقدات الجامدة من لجامها ، فإنها تدمر بلا رحمة براءة الحقيقة» . فكثيرا مايخدم الاضطهاد فكرة كبرى والفكرة الكبرى سواء تمثلت فى رداء «الكردينال» القرمزى ؛ أو فى رداء نازىٍّ داكن اللون ، ترمى — فى نهاية الأمر — إلى السيطرة على العالم . لاتوجد سيطرة على العالم دون عبودية للحواس ، واختناق لحرية الفكر المستقبل الذى يحمل فى داخله إمكانية التمرد . ولكى تتعطل مسيرة الحرية علينا أن نستعين بالرقابة ، وهى أكثر الأساليب المستخدمة والمجربة والموثقة علميا فى توجيه الحياة الفكرية والفنية والسيطرة عليها .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن نظام القمع الذى يحميه القانون ، يتواجد فقط فى الدولة الديكتاتورية . إنَّ نظام الرقابة المدنية فى انجلترا على سبيل المثال يمدنا بشكل من أكثر أشكال الرقابة «الليبرالية» صرامة ، ومن الغريب أن هذه الصرامة كانت تزداد فى العصور الحديثة عما كانت عليه من قبل ، فحتى عام ١٩٦٨ كان للرقابة الإنجليزية أن تعترض حتى على مايدخل فى إطار الفنون الاستعراضية ، مع أن القوانين الإنجليزية حتى نهايات القرن السابع عشر كانت تعطى المؤلفين الحق فى أن يصدروا ماشاءوا من مطبوعات ، فإذا تعرض أى كتاب أو أى عرض مسرحى للمصادرة كان للمؤلف أن يشكو الرقابة فى الصحافة ، فإذا لم تدافع الصحافة عن المؤلف ، كان له الحق فى أن ينشر النص الممنوع — ولو على حسابه الخاص — وأن يحدد فيه الفقرات التى اعترض عليها الرقيب . وقد استفاد المؤلفون المسرحيون بهذا الحق ، فكانوا ينشرون النصوص الكاملة لأعمالهم فى نفس الوقت الذى تعرض فيه على خشبة المسرح خالية

قوانين بيزنطية

كان الامبراطور البيزنطي جوستنيان (٤٨٢ ـــ ٥٦٥م) حريصا على أن يكسب لنفسه عطف الكنيسة الأرثوذكسية ، وولاء الرعايا المسيحيين ولهذا أغلق مدارس أثينا الفلسفية وارغم أتباع إيزيس فى جنوب مصر على التنصر ، واضطهد المونوفيزيين القائلين بأن المسيح طبيعة واحدة .

وكان الخلاف قد اشتد فى عصره بين المذاهب والكنائس المسيحية حول الطبيعة الإلهية والبشرية للمسيح هل المسيح طبيعة واحدة ؟ أم طبيعتان منفصلتان ؟ فرأت كنيسة الإسكندرية أن الله والإنسان متحدان فى المسيح ورأت كنيسة دون أنهما منفصلان . وحاولت كنيسة القسطنطينية أن توفق بين المذهبين ، ولهذا اصطدمت هى والدولة مع القائلين بالانفصال التام ومنهم نسطور ، والقائلين بالطبيعة الإلهية الخالصة ومنهم أوتيخا ، والقائلين بالاتحاد التام الذى لايتميز فيه اللاهوت من الناسوت ومنهم ساويرس الانطاكى .

وقد أصدر الامبراطور جوستنيان عدة نوفلات ـــ أى قوانين جديدة ـــ تحدد موقف الدولة من المؤلفات والنصوص الدينية التى كان يتداولها فى عصره أتباع المذاهب والديانات المخالفة للمسيحية كما تؤمن بها كنيسة القسطنطينية . ومن هذه القوانين قانون يحرم عن رعايا الدولة أن يقتنوا مؤلفات نسطور وساويرس الأنطاكى ، فإذا خالف أحد هذا القانون فعقوبته الموت ، كما يحرم على النساخ أن ينسخوها وإلا عوقب الفاعل بقطع يده اليمنى .

وهناك قانون آخر أصدره جوستنيان يسمح فيه لليهود باستعمال إلى الترجمتين اللاتينية واليونانية لكتبهم المقدسة ، ويتوعد من يقتنى أى مخطوطة وثنية بالإعدام .

من الفقرات التى وقعت ضحية لقلم الرقيب . معنى هذا أن الرقابة كانت مستعدة لأن تتسامح مع الكلمة المطبوعة فإذا نطق الممثل بهذه الكلمة على خشبة المسرح وقفت الرقابة ضدها على الفور . وتاريخ الرقابة يدلنا على أن المسرح تعرض للشك والريبة أكثر بكثير مما تعرضت الكتب والمطبوعات فى كل بلاد العالم ، وهذا ما يشرحه القانون الروسىّ الذى صدر فى عام ١٨٢٨ حين يقول :

(....) إنَّ قراءة العمل الأدبى يقوم بها أناس متعلمون ، أما الأعمال المسرحية فهى تعرض على الشعب بكل فئاته وأجناسه وأعماره .»

الكلمة «المطبوعة» تثير وجدان الفرد ، بينما تثير الكلمة «المنطوقة» وجدان الجماعة . عندما يجتمع مائة فرد لقراءة نص مثير ، فإننا لانجد الصدى نفسه ، إذا ألقى النصُّ ذاته على مسامعهم . فقانون سيكلوجية الجماهير يلعب دوره هنا بفعالية أكثر وضوحا وتأثيرا . فالعمل المسرحى بفضل تفسير الممثل له ، يُضَّخم المعنى الخفَّى أمام أعين الرقيب ، كما أنَّ تلون الانفعال النابع من سيطرة الممثل على جهازه التعبيرى والموجَّه إلى الجمهور بشكل مباشر ، يخيف الرقباء لانه طاقة كامنة متجددة لايمكنهم السيطرة عليها .

وهذا يجعل رسالة المسرح أكثر خطورة ونفوذاً من رسالة الفيلم الذى لايقبل بعد الانتهاء من تصويره أى إضافة أو أى تطور جديد ، أو أى نمو فنى غير متوقع ، كان للمسرح منذ بدايات وجوده كثير من المضطهدين الذين اتهموه بأنه يثير الاضطراب فى حياة المواطن ويقلق راحته . ومن بين المؤلفين الكبار الذين سلطت الرقابة سيفها عليهم فردريك شيللر ، وفيكتور هيجو . والسبب فى ذلك انحيازهم القوى لفكرة الحرية

عند نهايات القرن التاسع عشر كان هنريك إبسن «معشوق الرقابة» المفضل ، أما برناردشو فكان هو الآخر «محبوبا من قبلها بدرجة ما . أما الاتهامات التى وجهت إلى إبسن فكانت تلمس المنطقة الأخلاقية السياسية ، ولهذا يقول ابسن «كنت — أكثر مما اعتقد الناس — شاعرا ، ولم أكن فيلسوفاً اجتماعياً» لكننا على الرغم من هذه التصريحات نعثر فى عدد من مسرحياته مثل «عدو الشعب» و«أعمدة المجتمع» على أفكار من قبيل المانيفستو السياسى ، ولهذا كانت الرقابة تضطهده ، فالرقابة لاتعنيها الرغبات ولكن الوقائع .

أما فى بولندا التى اقتسمتها ثلاث دول كبرى (بروسيا — روسيا — النمسا) ، فقد كان الرومانسيون الكبار مثل شوبان وميتسكيفيتش A.MICKIEWICZ وسووفاتسكى SLOWACKI ؛ وكراشينكى KRASINS-KI مضطهدين ، بسبب روحهم الوطنية ودعوتهم إلى الحرية . ومع أنَّ أعمالهم الأدبية وأشعارهم كانت تتسم فى الظاهر بالبراءة ، فالحقيقة أنها كانت تدعو إلى حب الوطن وتحريره من أسر العبودية والاحتلال . ولهذا كان الرقباء يمنعون أى مسرحية من الظهور فوق خشبة المسرح البولندى لمجرد أنها تعرض أمام الجماهير الغفيرة أزياءهم القومية .

وفى فرنسا كانت الرقابة فى أوج عنفوانها فى فترة الامبراطورية الثانية ، ونحن نجد ضمن الأسماء التى كانت موضوعة فى القائمة السوداء وممنوعة من قبل الرقابة الفرد دوموسيه ، والكسندر ديماس الأب وأوجينى سو .

إن بنود الرقابة ولوائحها كانت تحدد عدد المسرحيات التى يُسْمح لها بأن تُعْرض فوق خشبات المسارح ، وتشير

إلى ماينبغى حذفه من كلمات أو مقاطع ، لكن هذه القواعد لم يكن بمقدورها أن تحدد عدد المسرحيات التى كان يمكن أن تكتب ، إذا سمحت لها الرقابة بأن تُعْرض ؟ ! . ذلك لأن المؤلفين ــ انفسهم ــ كانوا يدركون ماهو مسموح لهم من عدمه ولذلك كانوا يفضلون الصمت فلا يمارسون الكتابة . وفى القرن الثامن عشر كان صمويل جونسون Samuel Johnson يُدرِكُ كُنْه دور الرقيب وجوهر الرقابة ذاتها ومهمتها التى تتلخص فى «ترويض الشعراء والكتاب ، وفقدان استقلاليتهم ليس فقط لمنعهم من كتابة مايريدون كتابته بل للقضاء على رغبتهم فى الإبداع» . فالوعىّ بحضور الرقابة ، والوعىّ بأن ثمة موضوعات غير مرغوب فيها و «ممنوعه» ، والافضل عدم التعرض لها إذا أراد المبدع أن يرى إبداعه النور ، هذا الوعى ادى بالكتاب إلى التوقف عن ممارسة الإبداع الفنى ، مما سبب خسارة للأدب لا حدود لها ، وفى هذا يقول تولستوى «لا يهمنى مايقوم به الرقيب نحو ما أكتبه ، بل ذلك الذى كان يمكن لى أن اكتبه لو لم يكن هناك رقيب !» .

إن ابشع سجن للكلمة هو السجن الذى يصنعه الكاتب نفسه وهو يراقب مايكتبه ، خوفا من عدم السماح لعمله بالظهور ، وهذا كفيل بأن يؤدى بالمبدع للقضاء على نفسه .

حين يمسك الكاتب عن ذكر مايعرفه ومايحسه ، معتقدا بسبب الكوابح المختلفة أن الوقت لم يحن بعد للحديث عنها ــ حين يفعل الكاتب ذلك يسلم رقبته ليد «الرقيب» بنفسه ، فيفقد حريته ، وتصبح كلماته صدى أجوف لروحه الضائعة !

وجيــه وهبــة

محاكم التشخيص
والفكر الفاضح فى طريق الفن

كان جسم الإنسان منذ القدم ــ ومازال ــ عنصراً أساسيا من عناصر التعبير الفنى التشكيلى ، والتراث التشكيلى الإنسانى ــ منذ أقدم تمثال وصل إلينا يصور لنا جسم إنسان منذ ما يقرب من ثلاثين ألف عام (ڤينوس ويلندروف Willendrof. venus) ــ يبين لنا مدى التنوع الأسلوبى الهائل فى إستخدام الجسم الإنسانى ، للتعبير عن مختلف المشاعر والأفكار الإنسانية ، من أدناها مرتبة إلى أسماها مرتبة ، ومن أبسطها تكوينا إلى أكثرها تعقيداً.

والذين أخذوا على عاتقهم مسئولية البحث عن القواعد والقوانين والأسرار التى تكمن خلف فكرة « الجمال » فى الفنون التشكيلية ، والعمارة ، بل والموسيقى وسواها من الفنون ، وضعوا نصب أعينهم جسم الإنسان كموضوع للدراسة ، من ناحية علاقاته الرياضية ، والهندسية ، والتشريحية ، سعيا وراء استنباط هذه القوانين وتلك القواعد . وهكذا كانت محاولات بولكليتس Polyclitus وڤيتروڤيوس Vitruvius وليوناردو Leonado . ودورير Durerوغيرهم .

تلك كانت رؤية فنانى الأمس لجسد الإنسان ، ولدراسته كخطوة أساسية وضرورية ، لممارسة الإبداع التشكيلى .

أما نحن اليوم ، ففـنوننا تعانى من قيود كثيرة . ومن العجيب أن يكون القيد الرئيسى على حرية الإبداع التشكيلى هو نفسه ، الشرط الجوهرى الذى تأسس عليه الفن التشكيلى وسواه من الفنون وهذا القيد هو « جسم الإنسان » هذا الذى لا يراه البعض إلا فى صورة « مثير للشهوة الجنسية ، ولهذا يحرّمون رسم « العارى » . مهما بعد هذا الرسم عن إثارة الغرائز ، وحلّق فى آفاق سامية . تعبيراً عن الجمال والجلال ، وقد يبيحون المستور ــ إسما ــ حتى ولو كانت طريقة المعالجة ، أسلوبا مقنّعا فى مخاطبة الغرائز الدنيا . وكان أسلوبنا فى

الفن صورة أخرى عن أسلوبنا فى معالجة قضية « الزى » فى الحياة اليومية .

فكل « عُرْى » فى نظر هؤلاء هو أمر « فاضح » ، وهو فى نظرهم فسق وفجور ، ووثنية ، وتشبه بالخالق ... لكن هذه النظرة ليست إلا تعبيراً عن « فكر فاضح » يرى نفسه فى أى مشهد حىّ ، أو أى صورة من صور الفن . مهما كانت قدسيتها . والنتيجة المترتبة على هذا تقييد حرية الإبداع ، ومزيد من الضمور والهزال والتزييف فى الحركة التشكيلية .

الأمر بالتجريد والنهى عن التشخيص :

فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات صدرت مجلة فنية — ربما كانت الأولى من نوعها فى مصر — متخصصة فى الفن التشكيلى ، وهى مجلة « صوت الفنان » ، وكان صاحبها يصدرها على نفقته الخاصة .

وقد أتاحت هذه المجلة لى وللكثيرين غيرى ، رؤية الكثير من الأعمال الفنية العظيمة التى هى معالم رئيسية فى تاريخ الفن عبر العصور ، مثل فنون مصر القديمة ، برسومها الملونة ، ونقوشها التى تعبر عن مضامينها من خلال أجساد شبه عارية ، بما تتستّر به من ملابس شفيفة ، وفى المجلة نفسها ، رأيت لأول مره صوراً لتماثيل « فينوس » و « أبوللو » Apollo و « دوريفورس » Doryphoros وغيرها من التماثيل التى تصور أجساداً تامة العرى ، تكشف جميع أجزاء الجسم بلا أدنى مواربة . وتوالت أعداد تلك المجلة ، حاوية بين دفتيها صوراً عديدة للرسوم والتماثيل العارية عبر العصور . ولكم كان الدور الريادى الذى لعبته تلك المجلة مهّماً فى فتح نافذة الفن على مصراعيها ، لمن تحول ظروفهم دون متابعة ورؤية كنوز من أهم كنوز التراث الإنسانى التشكيلى . وكان الرجل الذى أصدر تلك المجلة الرائدة ، رساماً للمناظر ، درس الفن فى أوروبا وأتقن عدة لغات ، واهتم بتاريخ الفن وتدريسه . وهو الآن وقد تجاوز الثمانين من عمره ، ويستحق التحية والإشادة بدوره الرائد فى تلك الفترة .

ومنذ بضع سنين ، أتيح لى — بصحبة بعض الأصدقاء — أن أزور هذا الرجل ، وفى مدخل شقته العامرة بالأعمال الفنية من إنتاجه وإنتاج الآخرين ، لفت نظرى تمثال كلاسيكى بديع ، يصور جسداً كاملاً ، ربما كان لإحدى جميلات الأساطير القديمة . ولكننى لاحظت اختفاء إحدى يدى التمثال ، وسألته عن سبب هذا الكسر ، فأجابنى مشيراً إلى جوار التمثال قائلاً : « إنها لم تنكسر ، ولكننى أنا نفسى قد نشرتها ، ووضعتها بجْوار التمثال كما تراها الآن » ! واستطرد الرجل شارحاً ما أكتشفه من تفسيرات تُحرِّم وجود التماثيل الكاملة الأجزاء ، وتحذر من عاقبة ذلك على الأماكن الحاوية لها وعلى حائزيها وصانعيها . وأنه قد فعل ما فعل عن اقتناع . ولا أدرى اليوم ، إن كان قد واصل تحطيم أجزاء أخرى من التمثال ، تعبيراً عن اقتناعه المتزايد ، أو ربما ألقى بالتمثال كله من النافذة أو أنه ترك هذه المهمة لأبنائه وأحفاده .

حدث ذلك فى أوائل الثمانينيات ، ولو اقتصر الأمر على تلك الواقعة لما ذكرتها ، ولكنها واحدة من وقائع كثيرة تبين أن هناك اتجاهاً يضطرد نموه ، ويتزايد مع مرور الأيام بنود محرماته . وليس بعيداً عن زملائنا التشكيليين ، ذلك اليوم الذى اقترح فيه أحدهم — وكان

وكيلاً لإحدى كليات الفنون ــ أن تغطى نماذج التماثيل الجصّية ــ التى تستخدم فى الدراسة ــ بأكياس من القماش ــ وربما نفذ هذا الاقتراح ــ وكانت الحجة ببساطة شديدة ، هى أن « التشخيص حرام » ، وهذا المعلم نفسه الذى كان يوما ما ، من أقدر من سيطروا على تقنية فن رسم الشخوص ، وتعليم الدارسين كيفية رسمها ، يمارس الآن دوراً آخر بين زملائه وتلاميذه ، إذ يأمر بالتجريد ، وينهى عن التشخيص .

وربما يتساءل سائل ، لماذا ننزعج ؟ ألم يتكرر ذلك الموقف وغيره عبر تاريخ البشرية ؟ ــ أقصد الموقف من جسم الإنسان ــ . ألم يُحرِّم الجنس البشرى من أبدع وأسمى آيات الجمال الفنى ، حين أحرق فنان عصر النهضة **بوتتشللى** Botticelli الكثير من أعمـاله ، منصاعا لدعوة الراهب **سافونارولا** Savonarola ، هذا الذى أحرق العديد من روائع الفنانين فى ميدان عام من ميادين **فلورنسا** ، كان هو نفس الميدان الذى تم فيه إحراق **سافونارولا** نفسه ، وبتهمة التجديف والكفر أيضا ؟ لكن ما تبقى لنا فى أعمال **بوتتشللى** هو خير شاهد على سمو نظرته إلى الجهسد ، بل إن أعمال **ليوناردو** و**ميكل انجلو** Michel Anglo لم تسلم من تحرش المتزمتين الذين وجدوا فى كل العصور ، حتى فى هذا القرن . ألم يتعرض **لموديليانى** Modigliani شرطى عابر ، أنزل لوحاته من على جدران قاعة العرض ؟ لكن أين مكان هذا الشرطى الآن فى سجل التاريخ ؟!

إننى بهذا التساؤل الأخير أحاول أن أخفف من وقع ما يحدث الآن من محاولات فاشلة للحد من حرية الإبداع ، لكن الخطر الذى نواجهه ، ونحن على اعتاب القرن الواحد والعشرين خطر حقيقى ، لأننا نرى أن مسيرتنا الفنية مهددة بالتوقف ، وتكفى نظرة عابرة نلقيها على هذا العدد المتزايد فى المعارض الفنية لنعرف أنها « جعجعة بلا طحن » . وإذا قارنا بين الأجيال التى درست الفن بحرية ، ولم تحرم من دراسة « الموديل العارى » وبين الأجيال التى واجهت التحريم لأدركنا الفرق .

فكيف تستطيع المؤسسات التعليمية الفنية إعداد أو حتى المساهمة فى إعداد دارسى الفن أو صقل موهبة أصحاب المواهب ، فى مثل هذا المناخ الذى يمنع دراسة التشريح والحركة والنسب من النماذج الحية « الموديل العارى » ، بل وغير الحية ؟

إن منع دراسة « العارى » من كليات الفنون كان خطوة فى سياق يؤدى بالضرورة إلى ما لا تحمد عقباه بصفة عامة ، وفى الفن بصفة خاصة . وبدون الدراسة الجادة لجسم الإنسان « العارى » نسقط فى بحور من بلاهـه التشخيصية الضعيفة . أو فى متاهة من « التجريد الجبرى » . أو التجريد الهروبى . وإذا كان الفنان حرا فى اختيار أسلوبه الإبداعى ، فإننا نرى أنه من الضرورى لكى تتحقق له تلك الحرية أن يتحرر أولاً من أغلال عجز القـدرة على السيطـرة على أبجـديات ووسـائـل « الصنعة » ــ التى هى شرط أساسى من شروط الإبداع ــ والتى ترتكز أساسا فى مجال الفن التشكيلى على دراسة جسم الإنسان . بعيداً عن محـاكم التشخيص .

فاروق عبد القادر

الرقابة..
وترويض المسرح المصرى.

● قبل ١٩٦٧ استطاع المسرح المصرى ـــ على نحوٍ من الانحاء ـــ ان يرفع إلى خشبته بعض هموم الناس، وشيئاً من الجدل ذى الطابع السياسى: فى أول ٦٤ كان ابو الفضول «حلاق بغداد» يطلب من الخليفة أن يعطى كل فردٍ من رعيته «منديل الأمان»، فلا يتعرض له ظالم أو معتد. بعده جاء «فرفور» يوسف إدريس يبحث عن نظام تتحقق فيه المساواة الكاملة، «يَرصّنا جنب بعض بالعرض «حتى لا يبقى الناس» عساكر وشاويشية، جماعة ومسؤول، فرافير وأسياد»، وكان نعمان قد اشار إلى انه من قلب هذه الطبقة الوسطى ذاتها تنشا شريحة تسعى للتسيد عليها، يكون هدفها ـــ فقط ـــ تحقيق مصالحها ومواصلة الصعود وفى العام التالى صعد إلى الخشبة «سليمان الحلبى» يحمل رسالة من أول القرن الماضى لشعوب الأرض التى ظلت مستعمرات ومنِاطق نفوذ حتى ما بعد منتصف هذا القرن: إن مواجهة العدو الغاصب بالعقل والخنجر أمرٌ يقُره الإيمان والعقل معاً. بعده جاء «مهران»، وارتفعت حرارة الجدل، فما تقول به المسرحية من إرسال جيش مصر إلى «السند»، فُهم على انه يعنى إرسال جيش مصر إلى اليمن، وجماعات الفتوة التى صُفيت فهمت ـــ على الفور كذلك ـــ على انها جماعات الشيوعيين المصريين الذين اتفقت معظم قياداتهم على حل تنظيماتهم، والانضمام ـــ فرادى ـــ إلى «الاتحاد الاشتراكى» بتنظيماته العلنية وغير العلنية، بعده ثار الجدل كذلك حول «الشبراوى» القابع فى «بيرْ السلم» لا نعرف أحىٌ هو أو ميت ـــ من يكون؟ أهو الله أم الضمير أم الشعب أم السلطة؟

وبعد ٦٧ فرضت الرقابة على الصحف والمطبوعات، واشتدت قبضتها على المسرح، وكانت رقابة المسرح أكثر تربصاً بالكُتَّاب والأعمال من سواها، بالنظر إلى فن المسرح ذاته من حيث هو احتشاد جماهيرى، وتميزت السنوات القليلة التالية ـــ حتى منتصف السبعينيات على وجه التقريب ـــ برفض النصوص قبل تقديمها، أو

بإيقاف العروض بعد اكتمالها ، عُرضت على الجمهور أو لم تعرض . وفيما يلى أعرض لأهم الأعمال التى منعت أو أوقف عرضها خلال هذه الفترة :

فى أول ٦٨ : على «**مسرح الحكيم** وسط المدينة كانت تعرض مسرحية « **العرضحالجى** » « **لميخائيل رومان** » (**من إخراج عبد الرحيم الزرقانى**) : **كان حمدى** — بطل **ميخائيل** المفضل — يواجه القهر والزيف فى عمله وفى بيته وفى عرض الطريق ، وتحت وطأة القهر الخانق ينفجر فى « مونولوج » من أهم مونولوجات **ميخائيل** وأكثرها حيوية وحرارة (والمونولوج سيِّد أعمال **ميخائيل رومان** ، ذلك أن بطَله متوحد ، وإن أحاطته الجموع) وفيه يذكر الجمهور بتاريخ القهر الذى عاناه ، وبالنضال ضده ، فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعملهم إلى شوارع لامعة وقصور باذخة ودار للأوبرا ، تلبية لنزوات خديو مجنون يريد أن يجعل مصر «قطعة من أوروبا» ، ثم يستفزه ويستثير حميه حين يذكره وبنضاله ضد ممثلى القهر : « **ياللى ضربتوا بونابرت فى الأزهر ، الحسين والمغربلين وخط الأزبكية وبركة الفيل .. رحتوا فين ؟ ، ياللى جيبتوا المدافع والدانات فى سوق السلاح والحمزاوى .. رحتوا فين ؟ يا اللى طردتوا فاروق ابن السلالة الخديوية وضربتوا الباشوات والخواجات .. رحتوا فين ؟** . **وكان حمدى غيث** ، بقامته الممشوقة وصوته ذى الرنين ، فى قمة لياقته وهو يلعب دور «حمدى» بفهم ووعى وإحساس بدلالة كل كلمة ، وسيطرة على كل مفردات أدائه ، والجمهور يستجيب بحرارة بالغة ، حتى أن المونولوج الأخير كان يقاطع بالتصفيق فى كل مقطع ، ويظل التصفيق يدوى دقائق بعد كلمات النهاية ،

ببساطة ، لم يتحمل النظام المثخن جرعة التحريض والإثارة ، فكان تدخل وزير الثقافة — بناءً على تقارير أجهزة الأمن التى تخوفت من « إمكان إندلاع مظاهرات فى وسط المدينة ، ليأمر بإيقاف العرض — بعد ثمانى عشرة ليلة — رغم الإقبال الجماهيرى والنجاح الفنى ، **ومنعت الرقابة نشر أى تعليق أو خبر عن العرض . وكانت هذه بداية سلسلة موصولة الحلقات من إحكام الرقابة على الأعمال المسرحية . ومن ثم أصبحت المحاذير الأمنيّة عاملاً يراعى فى الأعمال المقدمة أكثر مما تراعى القيم الفكرية والفنية وكان هذا التربص أحد أسباب انهيار المسرح المصرى من ذلك التاريخ .**

ولعل أكثر الكُتاب الذين عانوا من عَنت الرقابة كاتبان هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب . « **فالعرضحالجى** » لم تكن أول مسرحية توقف لصاحبها ، بل إن مسرحيته الأولى الدخان « من إخراج **كمال يسن** ، ١٩٦٢) أوقفت قبل أن تستوفى ليالى عرضها المقررة ، وسمحت الرقابة بعرض مسرحيته «**الوافد**» ليلة واحدة فقط (١٩٦٥) ، ومنعت عرض أعماله المتتالية : « **الماجور** ، ١٩٦٦ ، **المزاد** ، ١٩٦٧ ، **الخطاب** ، ١٩٦٧ **كوم الضبع** ، ١٩٦٩ ، « **غدا فى الصيف القادم** ، ١٩٧١ ، « **إيزيس حبيبتى** ، ١٩٧١ ، **الزفاف** ، ١٩٧٢ . ولم يُعرض له سوى عملين :

«**ليلة مصرع جيفارا**» (من إخراج **كرم مطاوع** ، ١٩٦٩) ، وفيها عمد **ميخائيل** إلى أن يعبِّىء ويحرِّض دون مباشرة ، عن طريق شخصيات تسقط أسماؤها لتبقى دلالاتها ، كما عمد إلى أن يلف العمل كله بجو من الغموض بحيث لا تتكشف مراميه بسهولة ، وإلى أن يجعل دعوته للثورة مخفية وهو ينتقل من الخاص للعام ، من الواقع المصرى المحاصر لواقع الثورة المحاصرة فى العالم الثالث

كله . وفى ١٩٧٢ عُرض له «**هوليوود الجديدة**» (من إخراج **سمير العصفورى**) ، وكان عملا ركيكاً ، كتبه ثم أعاد كتابته استجابة لتعليمات الرقابة وتوجيهات المخرج فجاء عملاً فاتراً ، لم يأبه به أحد .

وفى العام التالى ، رحل **ميخائيل رومان** ، وضاعت معظم أعماله بين دهاليز المسارح ومكتبات الأصدقاء .[1] .

أما **محمود دياب** ، فبعد عمليه الكبيرين : «**الزوبعة** ، ١٩٦٦» و «**ليالى الحصاد**» ١٩٦٨ ، أصبح عليه ــ بأعصابه العارية ، وتوتره الدائم ، وقلقه الحاد الذى لا يجعله أبداً يريح أو يستريح ــ أن يواجه عنت الرقابة ، ومؤمرات الكواليس (التى كان يحوكها مسئولون كبار فى أجهزة الثقافة الرسمية !) والحظ العاثر . لقد ظلت الرقابة ترفض تقديم أعماله ، على التوالى : «**الهلافيت**» : عُرضت ليلة واحدة فى إحدى قرى محافظة كفر الشيخ فى نهاية ١٩٦٩ ، ومنعت الرقابة عرضها على «المسرح الحديث» فى ١٩٧٠ ، وفى العام التالى منعت له الرقابة أيضاً «**رجل طيب فى ثلاث حكايات**» ، **واوقفت** «**باب الفتوح**» «بعد أن تم إعدادها للعرض (من إخراج **سعد اردش**) ليلة الافتتاح ، ولم تسمح بعرضها إلا فى ١٩٧٦ !

فى «**باب الفتوح**» ، كان **محمود** لايزال يأمل فى أن يتزاوج السيف والفكر ، القوة والعقل ، لذا جاء بصاحب **أسامة بن يعقوب من اشبيلية** ، واستدعى لحظة من التاريخ العربى رآها موازية لواقع ما بعد ٦٧ ثم رحيل **عبد الناصر** : سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام فى أيدى الفرنج ، وأصبح لهم أمراء فى المدن وقوات فى القلاع وملك فى القدس ، وملوك العرب مشغولون بنزواتهم ودسائسهم ، والصرح العربى يتهاوى فى الأندلس مدينة إثر مدينة .

وأبقى **محمود** الأمل فى الشباب الذين سيحفظون كتاب أسامة ويشيعونه بينْ الناس .. وفيه نقرأ : **من حق الأمة ان تختار حاكمها بحرية ، وان تعطى البيعة للاحكم والأعدل والأكثر إيماناً بقضايا الناس ..(..) لكل فرد فى الأمة حتى معلوم فى الماكل والملبس والمسكن والعلم ..** ، وكا أسامة ، مثل صاحبه ، يرى أن هذه الأمة شاخت وترهلت ، وأنها بحاجة لشىء يفرغ ما فى جوفها من قبح وعفن ، ويحرق كل شىء لا يستحق البقاء : «سراديب الدسائس ، والمشانق ، وكل أدوات الرعب والتعذيب ، وستر المخطيات ودواوين الكذابين من الشعراء ، وكتب العلماء والجهلة ، وسياط جباة المال ، وتجار العبيد والمرتشين والقوادين ولصوص بيت المال .. وعلى أنقاض هذا كله تنهض أمة جديدة ونظيفة ، شابة وقادرة على مواجهة التحدى .

صودر العمل إذن ، بعد أن أعد للعرض . كنا فى آخر ١٩٧١ ، وقد عادّ لدائرة الضوء **عبد القادر حاتم** ، **السيد بدير** ، ومعهما مفهومهما لفن المسرح ، الذى وضع اللبنات الأولى فى تخريب المسرح المصرى ، منذ إنشاء «مسارح التليفزيون» أول الستينيات ، وكان **محمود دياب** قد تم تصنيفه ووضعه فى قائمة لن يبرحها ،وهو من جانبه ــ لم يكن قابلاً للتهاون أو القناعة بأنصاف الحلول أو التنازل عن شىء مما كتبه ..

---

(١) عن مسرحية «العرضحالجى» انظر للكاتب شكوى العرضحالجى فى القاهرة فى مساحة للضوء .. مساحات للظلال ، القاهرة ،١٩٨٦ ، ص ــ ص ٨٥ ــ ١٠٢ . وعن مسرح ميخائيل رومان بوجه عام ، انظر : أوهام الفرد الوحيد فى سعيه للبطولة» فى رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، بيروت ١٩٩٠ ، ص ــ ص ١٢٥ ــ ١٥١ .

واستمرت الملاحقة : فى الأيام الأخيرة من ١٩٧٣ ، كتب **محمود** **أجمل نص** كُتب عن أكتوبر : « **رسول من قرية تميرة للإستفهام عن مسالة الحرب والسلام** » : **ثمة من يتهيا ليسرق دم الشهيد وعرق المقاتل وتضحيات الناس . والقاهرة ـ العاصمة القريبة البعيدة ـ لاهية بإعلامها الزائف ، منفصلة عن جوهر حركة الشعب التى جعلت ما حدث فى أكتوبر ممكن الحدوث . لكن الأمل لايزال موجوداً** ، والمسرحية تنتهى بتحفز أهل القرية للدفاع عن ارض الشهيد الذى فداهم ، وصوت مقاتل من ابنائهم يرتفع معلناً العزم على مواصلة الحرب : والتطلع الى الاستمرار : **او عم تفتكروا إن الحرب خلصت .هى ما خلصتش .. وكل الولاد اللى هنا بيقولوا إن احنا هنحارب ..**

وفى ٧٤/ ١٩٧٥ كتب محمود عملين : « **أهل الكهف ٧٤** » ثم «**قصر الشهبندر**» : فى الأول جسَّد انبعاث رموز الماضى البغيض ، وقد خرجت من جحورها وقبورها تسعى لاستعادة ما افتقدته زمناً طويلاً (أكثر من عشرين سنة ، كما يؤكد أحد التماثيل التى دبَّت فيها الحياة) ، وتحاول بعث عالمها بما كان فيه من ملك وسراى وسفارة وإنجليز ، وبما ساده من علاقات بين أصحاب الأراضى والمصانع وفلاحيهم وعمالهم ، وبما كان يحاك فيه من مؤامرات فى البورصة والبرلمان والأحزاب ، يمهد امامهم الطريق كاتب وصحفى رُدت إليه الحياة هو الأستاذ «**كاف كاف**» الذى لم يتوقف يوماً عن البكاء على أطلال الماضى القديم .

وبعد ثلاثين عاماً من خروجه مطروداً من « قصر الشهبندر » يعود الأستاذ بهجت ولديه خطة للاستيلاء عليه ، ومشروع جاهز لتنفيذه فيه تصور **لو قصر الشهبندر بقى اوتيل .. تصور قد إيه هيكون الجو الشرقى فى القصر ساحر واخاذ .. على البوابة دى حرس فى الزى العسكرى العربى القديم شايلين سيوف .. الجرسونات بنات حلوين لابسين لبس الجوارى ... الخ** ، وهو لم يات ليشترى القصر القديم وحده ، بل وكل الذين يعيشون فيه ، ويجدون تحت سقوفه اماكن تؤويهم . اما اين يذهب هؤلاء وماذا يفعلون **فامور لا تعنى بهجت ولا يلتفت لها** .

(استطاع كرم مطاوع أن يخترق الحصار ، ويقدم عرضاً غنائياً عن هذا النص قدَّم باسم « دنيا البيانولا » ، وقد احترق المسرح الذى كان يقدم عليه لأسباب غامضة ، وبقى النص غير منشور حتى اليوم !)

فى هذين العملين كان **محمود** دياب لايزال يأمل : فى الاول يتجمع الناس حول بوابة الكهف ، وبلسانهم يقول واحد منهم « **أنا هاروح اقف على البوابة** ، وامنع أى تمثال من دول يخرج من هنا . مستحيل أسيب عشرين سنة من عمرنا يروحوا هدر .. كذلك يتجمع آل الشهبندر وراء حكمت التى ترفض بهجت ومشروعه السياحى ، وتقول له بوضوح : « أولاد الشهبندر أولى بكنزهم .. هنحط إيد على إيد ونحاول سوا نطرد الفيران منه ، ونقويه علشان يعيش لأولادنا زى ما عاش جيل بعد جيل ..»

غير أن السنوات من ٧٥ إلى ٧٩ أغلقت أبواب الأمل : انفتحت أبواب الواقع ـ على كل مصاريعها ـ أمام المتربصين بدم الشهداء ، وأمام رموز الماضى القبيح ، وأمام لصوص الانفتاح . ثم تغييب إرادة الناس وإبعادها ، واختنق النضال الوطنى والقومى وجاءت أغنية الطائر الأخيرة «**أرضى لا تنبت الزهور** ، ٧٩ كئيبة حزينة ، مثقلة بالجدب والعقم والخواء والزيف والدم والعنف والجنون ، ومرة أخيرة كان لرؤيته مذاق النبوءة وطعمها الجارح : لابد أن تموت زينب الزباء حين استبدت برايها ، ورفضت حب قائد جيشها والاستماع

لنصحه ، وفتحت أبواب تدمر للأعداء ، وأرسلت عدوها يتفاوض باسمها ، وأحاطت نفسها وجدران قصرها بصور عدوها . حين جعلت لعبتها المجنونة قانوناً ، كان حتماً أن تموت .

واعترضت الرقابة كذلك على « **أرضى لا تنبت الزهور** » .

من يلوم **محمود دياب** ــ المبدع العظيم ــ حين راح يغلق الأبواب حول ذاته ؟! اعتزل الأصدقاء والناس ، وانقطع عن الصحف والإذاعات ، ثم هجر عمله الرسمى ، وراح يقضى أيامه وحيدا ، لا يزور ولا يزار ، تتراكم الصحف أمام بابه الموصد ، وهو لا يجيب طارقاً ولا يأبه بزائر ، وهنت علاقاته بالناس والأشياء ، وراح يغوص فى رؤاه القاتمة المتشائمة ، التى تستند لمعطيات الواقع ، وتمد الخطوط لنهاياتها المحتومة ، فيصبح لها صدق النبوءة .

تلك كانت نهاية الطريق . وفى مساء يوم من نوفمبر ١٩٨٣ ، أدار محمود وجهه للجدار ،وأغمض عينيه ، ومات[٢] .

وسواء كان **يوسف إدريس** ــ فى مسرحيته « **المخططين** » ، ١٩٦٨ ــ يهدف إلى مهاجمة النظم « الشمولية » بوجه عام أو «الاشتراكية» بوجه خاص ، فإن الرقباء ، وكانوا كثيرين كما سنرى ــ لم يروا سوى أن «**الأخ**» إنما يعنى **عبد الناصر** ، لا سواه ، وفى هذا الضوء نظروا جميعاً للعمل ، وحاكموه ، ثم حكموا عليه إن **الأخ** .. كما تقدمه المسرحية ــ يبدو قاسياً متسلطاً مستبداً ، وهو ــ من لحظة ظهوره هابطاً من سقف المسرح ــ يهين رفاقه ، ويفرض عليهم الانسحاق والمذلة ، ثم إنه بعد ان يجهر بدعوته ويخرج بها من السر إلى العلن ، يستخدم وسائل انتهازية خسيسة للاستيلاء على «المؤسسة» وحين يتم له ذلك لا يكاد يغيِّر منها شيئاً ، ويطلق رفاقه فى الأرض ليخططوا العالم (فهو لا يرى سوى لونْين اثنين : الأبيض والأسود ، لا درجات ولا ظلال) ، وبعد مائة شهر ينتصر التخطيط فى العالم كله ، ويصبح هؤلاء الصعاليك هم «مجلس إدارة العالم» ، فى الوقت الذى يتغير فيه **الأخ** ، وتساوره الشكوك حول جدوى ما حققه ، ويقرر ــ وحده ــ الرجوع عما فعل ، وأن يعيد للعالم والناس ألوانهم العديدة المختلفة الضائعة ، وطبيعى ألا يوافق المستفيدون من النظام الجديد ، وأن يضيع صوته الجديد فى ضجيج صوته القديم .

هى ــ عندى ــ من أكثر أعماله المسرحية ثقلاً وارتباكاً : تلك شخصيات مترددة بين الفانتازيا والكاريكاتير من ناحية ، ومحاولة تصوير الواقع من ناحية ثانية ، ثم إنها لا تقف رموزاً ممثلة لشىء فأنت لا تستطيع القول بأن « ٥٦ غربيه «يعنى العمال ، أو أن « دكتور ع الريق . أو فركة كعب أو « ر . م . أ » يمثل التكنوقراطيين الانتهازيين أو «المثقفين الخونة» ، ولا أن « أهو كلام» » يمثل الحالمين المتمسكين بالشعارات ، ولا أن «طعمية » تمثل الحكمة الشعبية.. الخ لا شىء من هذا كله إنما هى شخوص كارتونية هشة وخاوية ، رخيصة فى تملقها للأخ ، رخيصة فى التخلى عنه والتمسك بمكاسبها . ثم هذا **الأخ**» نفسه : مزيج من الحمق والتسلط والاستمتاع بإذلال

---

(٢) عن محمود دياب انظر للكاتب : باب الفترح .. هل يتزاوج السيف والفكرة ؟ . فى «مساحة للضوء ...» ، ص ــ ص ٣٥٣ ــ ٣٥٨ ، انظر أيضاً : محمود دياب وهذا التدليس الثقافى فى «أوراق أخرى من الرماد والجمر» ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ــ ص ١٤٨ ــ ١٥٢ . وأيضاً : تقديم نص الهلافيت ، روايات الهلال ، نوفمبر ١٩٨٦ .

الآخرين وترويعهم ، يبدو تحوله من الإيمان بالتخطيط إلى الشك فيه مفاجئاً وغير مبرر ، كأنما جاء نتيجة تحولات حدثت فى عالم آخر لا نراه ولا نعرف عنه شيئاً ، وهو حين يقرر النزول إلى الناس ، ينزل .. مباشرة .. الى المقاهى ليتحدث إليهم ضد النظام الذى يعرف هو — أكثر من سواه — مدى سطوته ، إنه حتى ، لا يحاول تجنيد عناصره سراً كما فعل من قبل ، لهذا كله يلقى النهاية التى يستحقها ، دون أن يثير فينا الأسى أو التعاطف .

كان نص المسرحية قد أجيز ، واختار **سعد أردش** ممثليه وأجرى تدريباته حتى تحدد موعد الافتتاح،يروى **سعد** أنه حاول أن يعدّل النهاية بحيث يجعل **الأخ** يهبط من الخشبة إلى الصالة وسط الجمهور ، ومن هناك يرتفع صوته فوق صوت الميكرفون الذى يذيع خطبه القديمة ، لكن **يوسف إدريس** اعترض على تلك النهاية ، وتم الاتفاق على أن يحكّما بينهما المسؤول الكبير فى الاتحاد الاشتراكى **ضياء الدين داود** ، الذى أمر بتشكيل لجنة من قيادات «التنظيم الطليعى» شهدت المسرحية ، وقررت عدم الموافقة عليها .

يكتب **ثروت عكاشة** عن تلك الفترة : «كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحت ضغط الظروف السياسية السائدة ، وتطبيقا للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، بالغة الحيطة والريبة مع المسرحيات المطروحة أمامها ، فترى فى بعض الرموز الفنية إسقاطاً على نظام الحكم ، ومن ثم تمنع التصريح بعرضها ..» ثم يشير لبعض الأعمال التى تحمل هو مسؤولية عرضها رغم اعتراض الرقابة ، لكنه تعرَّض — مقابل هذا الموقف — لحملة ضارية من أجهزة الأمن ومن الاتحاد الاشتراكى» ويتحدث بصفة خاصة — عن وزير الداخلية الذى كان — فى ذات الوقت — أمين « التنظيم الطليعى» فى هذا الاتحاد ويواصل « أما المسرحيات التى أيدت فيها رأى الرقابة على المصنفات الفنية فلم تتجاوز — على ما أذكر — رواية « **كدابين الزفة** » (..) ومسرحية «**الأستاذ**» **لسعد الدين وهبة** ، ومسرحية «**المخططين**» **للدكتور يوسف إدريس** »التى اتخذت معها حلاً وسطاً بالتصريح بنشرها فى مجلة المسرح الصادرة عن الوزارة ، بعد أن أصر الاتحاد الاشتراكى على منع عرضها[٣] .

هكذا كتب الوزير المسؤول آنذاك لقد انعكس تعدد «مراكز القوى» وتصارعها بعد ٦٧ على كل وجوه الواقع المصرى، بمافيه الثقافة والمسرح بطبيعة الحال : ثمة الرقابة على المصنفات الفنية ، ووزارة الداخلية ، وأجهزة الأمن الأخرى ، والاتحاد الاشتراكى وتنظيمه الطليعى ، وثمة — كذلك — مسرحيون ، كُتاب ومخرجون ، يسعون بين هذه المراكز كلها ، يستعدونها على منافسيهم أو مخالفيهم فى الرأى !

اما حين عرضت **المخططون** فى منتصف الثمانينيات ، فقد بدت ثمرة ذابلة جافة ، لا طعم لها ولا مذاق .

وبعد مايو ١٩٧١ ، بعد عودة **حاتم والسيد بدير** إلى المسرح ، تفجرت قضية مسرحية « **ثار الله** » نشر عبد الرحمن الشرقاوى هذه المسرحية — من جزءين : **الحسين ثائراً .. وشهيداً** — فى ١٩٦٩ . الجزء الأول فى ١٣ مشهداً ، والثانى فى ٦ مشاهد ، ولا فاصل بين الجزءين من حيث تتابع الأحداث أو ضرورات البناء — المشهد الأول تمهيد والأخير تعليق على المأساة بعد اكتمالها ، وفيما بينهما تمضى — فى تتابع بطىء مثقل بالتفاصيل المكرورة وغير الهامة — **ماساة الحسين** ، تماماً كما رواها **الطبرى** فى **تاريخ الأمم والملوك** » .

وقد بدأ **كرم مطاوع** عمله لإخراجها (فى قسمين)

(٣) ثروت عكاشة : مذكراتى فى السياسة والثقافة ، ج (٢) القاهرة ١٩٨٨ ، ص — ص ٢٨٤ — ٢٨٦ .

وحصـل على تصـريح الـرقابـة (مع ضـرورة الالتـزام بمـلاحظات سبق أن أبـدتهـاالإدارةالبحـوث والنشر» بالأزهر ، أهمها عدم ظهور شخصيتى الحسين وزينب على المسرح) فى ٤/٨/١٩٧٠ ، غيرأن تصريح الأزهر النهائى بتمثيل المسرحية لم يصل أبداً ، وظلت التدريبات تتقدم وتتوقف ، ويتم الإعلان عن موعد عرضها ، ثم يرجأ المـوعد والمطـالبات بـالتصـريـح مستمـرة من جـانب . والتسويف المستمر من الجانب الآخر .

وظل هذا الموقف طوال ١٩٧١ ، وخلال الشهور الأولى من ١٩٧٢ ، وما يعنينا فى هذا السياق ـــ هـو ما دار فى «الجلسة الطارئة التى عقدها مجمع البحوث الإسلامية» يـوم ١٩٧٢/٢/٢٢ للنظر فى إبـداء الـرأى فى عـرض مسرحية على الجماهير بعنوان « **ثار الله** » تتعرض لحقبة هامة من التاريخ الإسلامى ، كما تعرض لشخصية الإمام الحسين والسيدة زينب وغيرهما من آل البيت ..» وبعد أن تُلى تقرير أعدَّه أحد الشيوخ عن المسرحية . وتحدث عدد كبـير منهم ، وكلهم يطـالب بـالمنـع ، ويعـدد مسـاوىء المسرحية **رأى المجلس ان المسرحية بما تناولت من موضوع وحوار تعتبر فتحاً لباب الفتنة الكبرى»** كما عرفت بذلك فى تاريـخ المسلمين ، وبعثـاً لأخطاء تحـرّج جمهور المسلمين وفقهاؤهم من إثارتهما ، مما يمثّل القول المأثور عن **عمر بن عبد العزيز** رضى الله عنه **تلك دماء طهَّر الله منها سيوفنا ، فلا نلوِّث بها السنتنا** ..» كما يرى المجلس أن إعادة مثل هذه الصور إلى أذهان المسلمين فى حاضرهم بطريقة العرض المسرحى بخاصة يساعد على تفتيت وحدتهم وتمزيق شملهم وإثارة الفتنة بين طوائفهم وجماعاتهم ، ويحدث بلبلة فى الرأى العام الإسلامىْ ، فوق أنه يمكِّن لأعدائنا من الطعن فى سَلَفنا ، واستغلال ذلك فى النيْل منا .

بناء على ذلـك : قرر المجلس المـوافقة عـلى تقريـر الفحص المبدئى ، ومنع عرض هذه المسرحية ..

وحين وصل هذا القرار إلى المسرح القومى ، فتح كرم مطاوع أبوابه أمام الجمهور ليشهد البروفة النهائية ، أو ليلة العرض الأولى والأخيـرة . لكن الغريب فى أمـر هذا العمل أن الرقابة عادت لتسمح به فى ١٩٧٩ ، وأُعلن عن تقديمه ، لكنه لم يقَدَّم . وحتى قبـل رحيل عبـد الرحمن الشرقاوى ـــ فى نوفمبر ١٩٨٧ . بأسابيـع قليلة ، أُعلن ثانية عن إعادة تقديمه ـــ بذات المخرج ، ورصدت وزارة الثقافة ميزانية خاصة لتقديمه (ذكرت الأرقام أنها ٢٠٠ الف جنيه) ، أما بعد أن رحل ، فـلا يعلم أحد لمـاذا لم يقدم ، أو إلى أين انصرفت ميزانيته . ثم لم نعد نسمع عنه حسًّا ولا خبرا !([٤]) .

أوائل ١٩٧٣ : القلق مستبد بالجميع ، والتمزق أصاب من الناس ما أصاب ، ونحن نتخبط وسط الضباب «بين تصريحات متناقضة لا ندرى أيها نصدّق ، وأيها نكذِّب ، وجسد مصر يتقلص فى انتفاضات صغيرة متتالية ، والعدو جـاثم على مـرمى الطلقـة ، وكـل شىء آخـذ فى التحلـل والتفسخ ، حتى لتبدو رائحة العفن تزكم الأنوف .

وعدد من مثقفى مصر ، من هؤلاء الذين يقفون فى صف التقدم ، والرغبة فى مصير أقوى وأفضل ، كـانوا أكثـر الجميع تمزقاً وتململاً (ذلك عندهم الجرح والسكين !) ، فارتكبوا جرم إبداء الرأى ورفعه إلى من بيـدهم الأمر ، ووقَّعوا ما عـرف باسم « بيـان **توفيق الحكيم** » فهبط

(٤) عن نص «الحسين ثائراً وشهيداً» انظر للكاتب : بانوراما حافلة بالشخصيات والتفاصيل حول خروج الحسين واستشهاده فى « مساحة للضوء . . . ، ص ـــ ص ١٤٣ ـــ ١٥٩ . وعن تفاصيل منعها انظر : «ملفاً خاصاً» أعدّه أسامة أبو طالب فى مجلة «المسرح» ، نوفمبر ١٩٧٩ .

عليهم سيف البطش ثقيلا كريهاً .

وعلى المسرح كان **ألفريد فرج** يطرح قضيته ويدلل عليها . كانت القضية فى « **جواز على ورقة طلاق** » هى تخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التى تعنى نقيضها فى الممارسة ، والشعار هو تلك الصيحة التى حملت اسم «تحالف قوى الشعب العامل» وكان يدلل على أن القيادة دائماً ستكون بين ايدى من يملكون أسبابها ، وأن الأكثر غنى ومهارة ونفوذاً هو من سيقود التحالف لصالحه ، تماماً كما استطاع « مراد الأيوبى» أن يقود« زينب » إلى فراشه ، ثم انكر الثمرة التى تكونت فى أحشائها .

وجه الخلاف كان أن تنتحر زينب لا تنتحر هذه الفتاة إلا حسب فهم واحد : أن ترى بذور المستقبل كلها مجهضة ، وأنها تعيش فى عالم لا يمنحها سوى إمكانية واحدة هى الرضوخ التام والدائم . خسرت أسرتها وعملها وطفلها ومراداً ـ هذا صحيح ـ لكن الصحيح أيضاً أنها تملك إمكانية الاستمرار ، ففى وسع من بلغت تلك الدرجة من الوعى أن تلقى مرساتها بعيداً عن مراد ، وأمه .. طبقته . وأن تستأنف ايام حياتها . لتصفق باب مراد وراءها ، فيدوى صوته فى اذنه وآذاننا ، وتصبح مثل « **نورا** » **إبسن** فى واقع جديد .

تلك كانت « **جواز على ورقة طلاق** » ، وكانت تعرض على« **مسرح الحكيم**» ، وهى فى قمة تألقها الفنى ونجاحها الجماهيرى (من إخراج **عبد الرحيم الزرقانى**) ، وما إن وضع **الفريد** اسمه على« **بيان الحكيم**» حتى صدر القرار بإيقاف العرض لماذا ؟ لأن المؤلف لم يعد عضواً فى الاتحاد الاشتراكى ، فقد أسقطت عضويته !

فى ليلة العرض الأخيرة ، جلستُ ـ **وألفريد** ـ فى الصف الأخير . كان صامتاً ، شاخصاً يودِّع شخوصه النابضة بالحياة فى لحظاتها الأخيرة . بعدها لملم آلامه وجراحاته وحمل اسمه اللامع وخرج مع الخارجين .

وحول منتصف السبعينيات كان المسؤولون قد أفلحوا فى ترويض المسرح المصرى وتقليم أظافره ، وتحويله إلى ذيلٍ للأحداث ، تالٍ عليها ، وتساقطت أوراق كثيرة من شجرة المسرح الجاد« مات **ميخائيل رومان** ، وارتحل **كرم مطاوع وسعد اردش ونبيل الألفى** وسواهم ، وحوصرت أعمال **نعمان عاشور** ، **ومال سعد وهبة وعلى سالم** نحو المسرح التجارى وبقى **محمود دياب** يطرق الأبواب الموصدة حتى كلَّت يداه .. فتهاوى .

رمسيس عوض

محاكمة
« عشيق الليدى تشاترلى »

ماذا تفعل الشعوب المتحضرة عندما يأتى فنان أو أديب خلاق بعمل فنى أو أدبى يصدم شعورها ويحرج صدرها ويجرح إحساسها ماذا تفعل هذه الشعوب إذا جاءها من يخرج على افكارها التقليدية ومعتقداتها المتوارثة ويقدم إليها مفاهيم جديدة قد تبدو لأول وهلة دعوة للفجور والمجون ؟ إنها بكل بساطة تلجأ إلى أهل العلم والخبرة والتخصص تلتمس لديهم النصح والرشاد ، حتى لا يستبد بها الغضب الجامح أو العواطف الهوجاء .

لعل هذا ما نتعلمه من متابعة وقائع محاكمة رواية د . هـ . لورانس المعروفة « عشيق الليدى تشاترلى » التى الفها عام ١٩٢٨ ونشرتها لأول مرة بعض دور النشر الامريكية ، دون أن تجرؤ دور النشر البريطانية أن تفعل هذا ، والجدير بالذكر فى هذا الصدد أن محاكمة رواية لورانس استغرقت ستة أيام بأكملها ، فبعد مضى اثنين وثلاثين عاما على تأليف الرواية فكرت دار النشر البريطانية المعروفة « بنجوين » فى نشرها فى إنجلترا نفسها . وحددت موعد إصدارها يوم ٢٥ أغسطس ١٩٦٠ . فبادر مدير النيابة العامة البريطانية بالتدخل للحيلولة دون ذلك ، وأمر الشرطة بشراء نسخة من الرواية المطبوعة من شارع تشارنج كروس السيىء السمعة فى لندن الذى اشتهر ببيع الأدب المكشوف ، فى حين أنه كان باستطاعته الحصول على أى عدد من النسخ من الناشر لو شاء ذلك .

ولم تكن تلك المرة الأولى فى تاريخ بريطانيا الحديث ، التى تتعرض فيها الكتب للمحاكمة . ففى عام ١٩٥٤ قدمت النيابة رجلا اسمه ريتر إلى المحكمة بتهمة نشر الادب المكشوف . ولم يجد محاموه وسيلة للدفاع عنه افضل من أن يثبتوا للمحكمة أن هناك كتبا تباع فى الأسواق تفوق فى انحلالها الكتب التى ينشرها ريتر وهذه الكتب هى « جوليا » للناشر ورنرلورى و« المغازل » للناشر سكر ووربرج و « سبتمبر فى كويفز » للناشر هتشبسون و

« الصورة والبحث » للناشر هينمان و« الرجل المسيطر » للناشر آرثر باركر . وارتعدت فرائص الناشر ورنر ، فاعترف بأنه مذنب توفيرا للمال واختصارا للوقت . وقامت المحكمة بتغريم الناشر هتشسون ولكنها برأت الناشرين الثلاثة الآخرين .

وكانت هذه المحاكمات سببا فى شعور الناشرين والأدباء والمفكرين والمثقفين بالقلق والاستياء ، فقاموا بالضغط على الحكومة حتى ادخلت بعض التعديلات على قوانين النشر المتصلة بالأدب المكشوف . الأمر الذى يعتبر مكسبا للمؤلفين والناشرين على حد سواء . ومنها ضرورة النظر إلى الكتاب أو العمل الأدبى ككل قبل إصدار الحكم عليه : وحق الناشر فى أن يدفع عن نفسه التهمة ببراءة القصد من وراء النشر ، وتحديد نوع العقوبة ومداها ، وحق كل من المؤلف والناشر فى الاستئناف . ولعل أهم تعديل أجرى على القانون القديم يقضى بعدم الإدانة فى **« حالة التثبت من أن نشر المادة موضوع الخلاف له ما يبرره من حيث المصلحة العامة تأسيسا على مصلحة العلم أو الأدب أو الفن أو التعليم أو الأهداف الأخرى العامة التى تهم الناس وتشغل بالهم** . وكان لهذا النص آثار بالغة الأهمية ، فقد اضطر القضاة والمحكمين فى شئون الفكر والأدب إلى الاستماع إلى شهادة الخبراء قبل إصدار أى حكم فيها . وهذا ما فعلته محكمة الأولدبايلى الشهيرة فى لندن عندما نظرت قضية رواية « **عشيق الليدى تشاترلى** » فقد استمعت إلى شهادة خمسة وثلاثين متخصصا مرموقا فى الأدب والتأليف الروائى والنقد واللاهوت والتربية والتعليم . ولم تجد النيابة واحدا منهم على استعداد لأن يؤازرها ، فضلا عن أن الدفاع جهز قائمة بأسماء ثلثمائة خبير لامع كانوا جميعا على أهبة الاستعداد للشهادة فى صالح الكتاب فيما لو طلبت المحكمة شهادتهم وتطوع الكثيرون منهم لكتابة خطابات . التأييد للرواية ضد الذين يحاكمونها حتى المحلفين انقسموا على أنفسهم . ورأى تسعة منهم أن المحكمة أخطأت فى نظر القضية فى حين أصر ثلاثة فقط على أن الكتاب ينطوى على الفسق والتهتك .

ورواية د . هـ . **لورانس** غاية فى البساطة ، فهى تدور حول سيدة من سيدات المجتمع الراقى اسمها **الليدى تشاترلى** متزوجة من رجل أعمال ثرى ولكنه كسيح وعاجز عن أن يرضيها جنسيا ، فتعشق الذى يعمل فى خدمتها . وهى قصة يروى المؤلف تفاصيلها الجنسية المثيرة بصراحة تامة وبدون حياء أو خجل .

وقائع الجلسة الأولى فى ٢٠ أكتوبر :

بدأت المحاكمة يوم ٢٠ أكتوبر ١٩٦٠ وافتتح الجلسة المستر جريفث جونز كبير مستشارى الخزانة فى محكمة الأولدبايلى . وكان قفص الاتهام خاليا تماما رغم أن الادعاء كان يشير إلى المتهم الماثل فيه وهو دار بنجوين للطباعة والنشر . فالمحكمة لا يمكنها أن تحاكم المؤلف لأن المؤلف مات فى عام ١٩٣٠ ، أى بعد عامين فقط من كتابة روايته المثيرة للجدل . ولم يكن يعنيها محاكمة أصحاب دار بنجوين للطباعة والنشر . بل كان يعنيها فى المقام الأول والأخير محاكمة الكتاب والهيئة (وليس الأشخاص) المسئولة عن نشره.قال المستر **جريفث جونز** موجها كلامه إلى المحلفين : إن دار بنجوين للنشر طبعت مائتى ألف نسخة من الكتاب لتوزيعها فى الموعد المحدد وهو ٢٥ أغسطس ١٩٦٠ ، غير أنها أرجأت التوزيع حتى يتخذ المحلفون قرارهم فيما إذا كان الكتاب تنطبق عليه من

الناحية القانونية الشروط التى تنطبق على الأدب المكشوف ، أم انه كتاب يجلب النفع العام للمجتمع . ثم خاطب المحلفين بقوله : « لا ايها المحلفون إننى ابدأ بتذكيركم بقضية معروفة هى قضية هكلين التى تم نظر القضاء فيها منذ زمن طويل عام ١٨٦٨ والتى كانت الأساس الذى بنيت عليه القوانين الحالية الخاصة بالأدب المكشوف قال كبير القضاة كوكبيرن الذى نظر فى أمر تلك القضية (من المؤكد ان الكتاب سيوحى إلى عقول الشباب من الجنسين بل حتى الأشخاص الأكثر تقدما فى السن بأفكار ذات طابع أشد ما يكون قذارة وشهوانية) وطلب جريفث جونز من المحلفين أن يتأكدوا من وجود هذا الجانب فى رواية لورانس أو خلوها منه . ثم ذكر المستر جريفث جونز المحلفين بالسؤال الذى طرحه كبير القضاة كوكبيرن عن اعمار القراء الذين يحتمل ان تفسدهم المادة المنشورة ، وعما إذا كانت هذه المادة المنشورة تباع بسعر رخيص يساعد على نشر الفساد أم ان ارتفاع سعرها يحد من عدد قرائها ونوعية هؤلاء القراء . ثم تساءل المستر جريفث جونز تساؤلا بالغ الأهمية : من الذى يضع لنا المعايير التى نحكم بها على الأعمال الأدبية ؟ هل هم التلاميذ والمراهقون ؟ بالطبع لا . وليس معنى أن الكثير من الأعمال الأدبية العظيمة لا يصلح مطلقا من نواح مختلفة لأن يقرأها المراهقون ، أن نلوم الناشر لها ونعتبره مذنبا فى حق الناس ثم طرح الرجل بعض التساؤلات العويصة : هل صحيح أن الكتاب (أى كتاب) مسئول عن إدخال الأفكار الفاسدة فى العقول أم أن الطبيعة البشرية هى فى الحقيقة المسئولة عن ذلك ؟ وسلم بحق الأديب أن يكتب بحرية كاملة ولكنه تحفظ وقال : إن هذا الأديب عضو فى المجتمع الذى يعيش فيه ومَن ثم فإن واجبه نحو هذا المجتمع ألا يصيبه بأى أذى من الناحية العقلية والجسدية والروحية . فإذا اصطدمت نوازع الإبداع فيه مع أخلاق المجتمع فإن أخلاق المجتمع ينبغى أن تكون لها الغلبة ، ولكنه عاد ليذكر المحلفين أنهم ليسوا رقباء بل قضاة ، مؤكدا على حق الأقلية أن تقول ما لا توافق عليه الأغلبية بشرط الا تلحق بها اية أضرار .

وطالب كبير مستشارى الخزانة المحلفين الا يفتشوا فى قلوب الناس وضمائرهم فيبحثوا عن نوايا الناشر أو المؤلف . كما طالبهم بضرورة النظر إلى العمل الأدبى ليس كأجزاء متفرقة قد يجد فيها القارىء فحشا وتهتكا ، بل ككل متكامل ووحدة واحدة . ولم ينس المستر جريفث جونز ـ بالرغم من أنه يمثل الادعاء ـ أن يشير إلى التغيرات التى تطرأ على الذوق الأدبى من عصر إلى عصر . فعصرنا الراهن يسمح بنشر أشياء لم يكن بحال من الأحوال مسموحا بها فى عهد الملكة فكتوريا ولهذا نراه يناشد المحلفين أولا أن يقرأوا الرواية من الألف إلى الياء وثانيا أن يمتنعوا عن مناقشتها من وجهة نظر فكتورية عتيقة تتسم بالتزمت وضيق الأفق .

ويصل المستر جريفث إلى مربط الفرس فيقول إنه لا يشك فى عظمة د . هـ . لورانس كاديب وأن روايته موضع الخلاف لا تخلو من القيمة الأدبية المحدودة ومن ثم فإنه يتعين على المحلفين أن يقربوا عما إذا كانت هذه الرواية تتضمن فحشا يفوق ما لها من قيمة أدبية . ويعطينا امثلة على هذا الفحش فى العمل والقول ، قائلا أن الليدى تشاترلى التى تشعر بالإحباط بسبب عجز زوجها الجنسى عقب إصابته فى الحرب العالمية الأولى ، وجدت فى الجناينى الرجل القادر على إشباع شهوتها فى حجرة النوم وحجرة بالسطوح وعلى بطانية فى كوخ وتحت شجيرة وفى العراء فى الغابة وتحت المطر المنهمر . وأحصى جريفث

المواضع التى يصف فيها لورانس فى روايته العملية الجنسية وصفا تفصيليا كاملا ودقيقا فوجد أنها لا تقل عن ثلاثة عشر موضعا ، فضلا عن أنه أحصى الكلمات التى ترددت فى طول الرواية وعرضها ثم قرأ على الحاضرين الكلمات التالية التى سطرها لورانس ليفتتح بها روايته : **« لقد جاهدت دوما أن افعل نفس الشيىء وهو أن أجعل من العلاقة الجنسية شيئا سليما له قيمته وليس شيئا يدعو إلى الخجل وتمثل هذه الرواية أقصى ما وصلت إليه فى هذا السبيل . »**

ثم بدأ الدفاع دفاعه بأن أشاد بالدور الثقافى العظيم الذى لعبته دار بنجوين للنشر منذ إنشائها عام ١٩٣٥ فى نشر عيون الأدب الإنجليزى والعالمى بأزهد الأسعار بين طبقات العمال والفقراء ، مبينا أن بريطانيا هى الدولة الوحيدة فى كل العالم المتحضر التى حظرت نشر الرواية فى نصها الكامل ، فى حين قامت امريكا والدول الأوربية بنشرها دون أدنى حذف ، الأمر الذى أدى إلى تسرب بعض النسخ إلى السوق البريطانى . وتناول الدفاع العيوب التى شابت قانون المطبوعات القديم فلخصها فى ثلاثة عيوب استطاع المشرع إصلاحها فى قانون المطبوعات ـ الجديد الصادر فى ١٩٥٩ ويكمن العيب الأول فى القانون القديم فى السماح للادعاء بإبراز الفقرات التى يرى أنها تنطوى على الإباحية بغض النظر عن السياق العام الذى وردت فيه ، فى حين أن القانون الجديد لا يسمح بذلك . والعيب الثانى أن القانون القديم كان يأخذ فى الاعتبار ما قد تتركه الأعمال الأدبية من أثر منحل فى نفوس طلبة المدارس والمراهقين والمراهقات . ومعنى هذا أنه جعل من مثل هؤلاء الصبية معيارا للحكم على الأعمال الأدبية . ولو أن الأمر كذلك لتوقف نشر كثير من الأعمال الأدبية العالمية التى لا تخلو بعض أجزائها من بعض مظاهر الإباحية ، مثل مسرحية **هاملت لشكسبير وحكايات كانتربرى لتشوسر** أما العيب الثالث فهو أن القانون القديم لم يفرق بين الأدب المحترم والأدب المكشوف . فالنقاد والدارسون يعلمون أنه يفرض أن هناك إباحية فى بعض الأعمال الأدبية ، فإنها لا تعدو أن تكون إباحية ظاهرية فقط ، حيث أنها تستخدم فى تحقيق هدف أو رسالة أكبر من مجرد الإباحية ، فى حين أن الأدب المكشوف يستخدم الإباحية كهدف فى حد ذاته والقذارة من أجل القذارة .

وينتقل الدفاع إلى توضيح أدب لورانس وموقفه من الجنس فيبين إيمانه العميق بالزواج كنظام اجتماعى وأن هدف المؤلف من رواية « **عشيق الليدى تشاترلى** » هو التأكيد على أن التهتك والإباحية لا يمكنهما أن يكونا بديلا عن الحب والعلاقة الزوجية الدائمة . وذكر الدفاع أن لورانس فى روايته يهاجم التضييع وما خلفه من شرور ونتائج مدمرة ، كما أنه يهاجم الإفراط فى تمجيد العقل على حساب الجسد والعاطفة (إشارة بطبيعة الحال إلى أن زوج الليدى تشاترلى رجل الأعمال الواسع الثراء شديد النشاط من الناحية الذهنية ، كسيح من الناحية الجسدية ، وعاجز من الناحية الجنسية) . قال الدفاع إن لورانس يؤمن بأن الحب هو الرباط المقدس الذى يربط بين جسدى الرجل والمرأة ، وأنه ليس هناك ما يدعو إلى الخجل من رغبات البدن التى يكرسها نظام الزواج . وأضاف الدفاع أن الإغريق والرومان تنبهوا إلى قدسية هذه العلاقة ، فلما جاءت المسيحية فى القرون الوسطى زرعت فى نفوس المؤمنين بها الإحساس الدفين بأن الجنس خطيئة . ورد الدفاع على قول الادعاء أن هناك ما لايقل عن ثلاثة عشر موضعا فى الرواية تصف العلاقات الجنسية وصفا تفصيليا دقيقا ، بأن الادعاء لم يفهم هذه المواقف

الروائية على حقيقتها ، فلو انه تمعن فيها لوجدها عاجزة عن إرضاء العاشق والعشيقة اللذين بدءا يحبان بعضهما البعض حبا حقيقيا بعد فترة من انغماسهما فى الإباحية ولذات الجسد . وهكذا تنتهى الرواية باستشراف علاقات عاطفية سوية تتسم بالصحة النفسية تتطور تطورا بطيئا ومطردا نحو الاستعداد للزواج ، وإقامة علاقات زوجية دائمة وثابتة ووطيدة .

ويخلص الدفاع إلى القول بأن وظيفة الروائى المعاصر تتجلى فى رسم صورة صادقة للمجتمع وتبيان الشرور الاجتماعية السائدة فيه . وهذا ما يفعله المؤلف فى روايته التى لا تقع بحال من الأحوال تحت طائلة القانون فهى فضلا عن قيمتها الأدبية والفنية ، تعود بالنفع على المجتمع . ويذهب الدفاع على نحو متكرر (مثل كلمة يطيك) ان يطهر هذه الالفاظ مما علق بها عبر الأجيال من قبح لا مبرر له . واخيراً طلب الدفاع من القاضى الا يسمح للمحلفين بقراءة الرواية على راحتهم فى بيوتهم واصر على ان يقرأ كل محلف الرواية على مقعد جلدى وثير فى الحجرة المخصصة له داخل مبنى المحكمة .

وقائع الجلسة الثانية فى ٢٧ اكتوبر :

لم تكن الجلسة الثانية التى عقدت فى ٢٧ اكتوبر محاكمة لرواية « عشيق الليدى تشاترلى » بقدر ما كانت حوارا ادبيا ممتعا ورفيع المستوى أدلى فيه الخبراء والمتخصصون بآرائهم فى قيمة الكتاب . كانت مظاهرة أدبية وفكرية قد لا نجد نظيرا لها فى تاريخ الآداب العالمية فقد خف للدفاع عن الكتاب نخبة من أهم كتاب انجلترا وعلمائها ، ومنهم رجال دين بارزون ويكفينا أن نستعرض أسماء الذين أدلوا بشهادتهم فى اليوم الثانى حتى ندرك مدى رفعة شأو المدافعين عن الكتاب وهم ١ ـ جراهام هوف المحاضر فى الأدب الانجليزى بكلية كرايست كوليدج بجامعة كامبردج ٢ ـ هيلين جاردنر المحاضرة فى الأدب الانجليزى بجامعة اكسفورد ٣ ـ جون بنيت المحاضرة فى اللغة الإنجليزية بجامعة كامبردج ٤ ـ الروائية الشهيرة ربيكا وست . ٥ ـ الدكتور جون روبنسون أسقف وولويتش ٦ ـ دكتور فيفيان بنتو استاذ اللغة الإنجليزية بجامعة نوتنهام ٧ ـ السير وليم إمريز وليامز مدير شركة بنجوين للطباعة والنشر ٨ ـ الكاهن ا . ستيفان هومكنسون ٩ ـ ريتشارد هوجارت المحاضر فى الأدب الإنجليزى بجامعة ليستر . وإن ضيق المقام ، سوف يضطرنى إلى الاكتفاء باستعراض شهادة البعض دون الآخر . وسوف أسعى قدر طاقتى أن يكون هذا العرض ممثلا لكافة الاتجاهات وأهم الشخصيات .

كان أول من استدعته المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع هو جراهام هوف مؤلف كتاب « الشمس المظلمة : دراسة عن د . هـ . لورانس ، قال هوف:أن لورانس واحد من اهم الروائيين الإنجليز المحدثين ، وان نحو ثمانمائة كتاب ألفت عنه حتى ذلك الوقت وذكر ان « عشيق الليدى تشاترلى » ليست احسن أعماله الروائية التسعة ولكنها فى نفس الوقت ليست أسواها ، فهى فى نظرة تأتى فى المرتبة الخامسة وعندما سئل إذا كان لورانس ألف روايته كذريعة يغطى بها مقصده الحقيقى ، وهو نشر ما فيها من فقرات جنسية ، أجاب بانه من غير المعقول أن يكتب كتابا من ثلثمائة صفحة كمجرد ستار لنشر صفحاته الجنسية التى لا يزيد عددها عن ثلاثين صفحة . وعن اتهام هذه الصفحات الثلاثين بالإباحية يقول هوف : « يصعب أن نجد اية إباحية هنا : فا لإباحية شيء يدينه لورانس بشدة تصحيح

أن بؤرة الراوية عبارة عن موقف زنا . ولكن هذا موجود فى الكثير جدا من الأعمال الروائية الأوروبية منذ (الإلياذة » وأضاف ذلك الخبير أن للمواقف الجنسية فى الرواية وظيفة ، فهى تبين ما طرأ على شخصية الليدى تشاترلى من تطور من حيث أنها بدأت تدرك طبيعتها وتصبح على وعى بها وأكد هوف أن استخدام لورانس بعض الكلمات السوقية الخاصة . بالجنس لا يهدف إلى الفجور والتهتك ، ولكنها محاولة من جانبه قد تكون فاشلة ـ لتطهير هذه الكلمات من إيماءاتها الدونية الفاحشة . وهدفه من هذا هو التدليل على أنه ليس فى العملية الجنسية مايشين على الإطلاق . وأردف هوف أن المؤلف كتب «عشيق الليدى تشاترلى» ثلاث مرات وأن النسخة الأولى فى الرواية خلت من الفقرات الجنسية . فضلا عن أنه فكر فى اجتياز عنوان آخر لروايته هو « الحنان » ولكنه عدل عنه . وناقش الادعاء اسلوب لورانس الذى يعتمد على تكرار بعض الالفاظ تكرارا شديدا يصل إلى عشر مرات فى حيز ضيق ، فأقر هوف بأن هذا التكرار سمة مميزة لأسلوبه وليس فيه مايشوب من الناحية الادبية، ولكنه اعترف بأن التوفيق بجانبه فى هذا التكرار أحيانا ، كما اعترف بعدم واقعية الحوار الغريب الذى دار بين الأكاديمى العالم المستر مالكوم والد الليدى تشاترلى وبين متلوز الجناينى عشيق إبنته، فلا يعقل ان يتضاحك الأب الأكاديمى مع عشيق إبنته ويعترف له بقوة الباه التى استطاع بها ان يشعل فتيل الجنس فى جسدها .

واستدعيت الناقدة المعروفة هيلين جاردنر مؤلفة بعض الكتب النقدية المعروفة عن ت . س . إليوت وجون دون وغيرهما شهدت بأن د . هـ . لورانس واحد من أهم خمسة أو ستة أدباء إنجليز فى القرن العشرين . وقالت عن روايته : « أرى أنه كتاب يلفت النظر للغاية . غير انى لا اعتقد انه من اعظم الاعمال التى كتبها لورانس وإن اتسمت بعض فقراته بقدر كبير من الجدارة والاستحقاق بل إن هذه الفقرات من اعظم ما سطر على الإطلاق . » وتوافقت آراؤها فى الرواية مع آراء هوف فذهبت إلى أن هدف لورانس من تكرار بعض الألفاظ التى يعتبرها المجتمع فاحشة هو رغبته فى تطهيرها من تداعيات الفحش التى ارتبطت بها من كثرة الإستخدام عبر الأجيال. فضلا عن انها أكدت أن لورانس أراد بتكراره لمثل هذه الألفاظ أن يقول أنه ليس هناك أى شىء مخجل فى ممارسة الجنس .

ثم استدعى اسقف وولوتيش فجاءت شهادته لصالح لورانس الذى أعلن إنكاره للمسيحية وسخر منها فى بعض كتاباته، قال الأسقف إنه تخرج فى كامبردج وأخذ شهادة فى اللغات الكلاسيكية ودرس اللاهوت وعلم الأخلاق وحصل على دكتوراة فى الفلسفة وسئل بوصفه رجل دين عن رأيه فى المزايا الأخلاقية للرواية فأجاب قائلا : « لست أريد أن اقف موقف من يتعين عليه فى المقام الأول ان ابرز المزايا الأخلاقية فى هذا الكتاب . واضح ان لورانس لم يحكم على الجنس من منظور مسيحى وان نوع العلاقة الجنسية التى يصورها فى كتابه ليس بالضرورة ذلك النوع الذى اعتبره نموذجيا، غير انى ارى بجلاء ان ما يسعى لورانس إليه هو ان يصور العلاقات الجنسية على انها شيىء مقدس . واستشهد الأسقف برأى كبير الأساقفة وليم تمبل لتوضيح آراء لورانس فى الجنس، يذهب كبير الأساقفة إلى أن السبب الذى يجعل المسيحيين يمتنعون عن التنكيت عن الجنس هو نفس السبب الذى يمنعهم من التنكيت عن الروح القدس . فكلاهما مقدس . ويرى أسقف وولوتش أن لورانس فى أدبه يصور قداسة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة

وأننا نخطىء إذا ظننا أنه يصور الإباحية الجنسية من أجل ذاتها فكتابه فى حقيقة الأمر هجوم على الإباحية ودعوة إلى إقامة علاقات جنسية دائمة وصحية بين البشر . فضلا عن أن لورانس يبدع أحيانا فى وصف جمال الطبيعة بصورة قل أن نجد لها نظيرا.واعترف الأسقف أن لورانس ينكر المسيحية ولكنه قال إن « عشيق الليدى تشاترلى » رواية ينبغى على كل المسيحيين قراءتها ومن الواضح أن شهادة الأسقف أثارت ممثل الادعاء المستر جريفث جونز الذى قاطعه بشىء من الخشونة من وقت لآخر .

وقائع الجلسة الثالثة فى ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠

وفى اليوم التالى الموافق ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ استكملت المحكمة شهادة « ريتشارد هوجارت صاحب الكتاب المعروف « فوائد التعلم » كما استدعت المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع ناظر مدرسة اسمه فرانسيس كامبرتس والآنسة سارة بيريل جونز مدرسة الكلاسيكيات بمدرسة كيلى للبنات وتبعهما الدكتور س . ف . المؤرخ وكاتب السير وفرانسيس وليامز النجم التليفزيونى والكاتب البريطانى الذى جابت شهرته الآفاق إ . م . فورستر صاحب الرواية الذائعة الصيت « رحلة إلى الهند » وحضر جنكنز عضو البرلمان البريطانى والمؤرخ الأدبى الكبير والتر الين والآنسة أن سكوت جيمس المحررة ببعض المجلات والدكتور جيمس هيمنج المتخصص فى علم النفس التربوى وسوف نكتفى بشهادة إ . م . فورستر فى هذا المقام نظرا لضيق المكان .

وعندما نودى على إدوارد مورجان فورستر بدا الاسم غريبا على الأسماع فالعالم لا يعرفه باسمه الكامل ولكنه يعرفه باسمه الأخير . وظهر الاهتمام على وجوه الحاضرين عند إعلان قائمة الدرجات العلمية الفخرية الممنوحة له وزاد هذا الاهتمام عندما عرف الجميع أنه مؤلف رواية « رحلة إلى الهند » ، التى تحولت إلى عمل مسرحى كان يعرض آنذاك على خشبة أحد مسارح لندن . وسئل فورستر عن علاقته بلورانس فقال إنه كان يقابله كثيرا فى عام ١٩١٥ ، ورغم أنه توقف عن مقابلته بعد ذلك فإن صلته به لم تنقطع . شهد فورستر بمكانة لورانس فى الأدب المعاصر كله . وأضاف أن رأيه القديم فيه لم يتغير ، فهو لا يزال يعتقد أنه أكثر الروائيين انصافا بالخيال فى الجيل كله . وعن « عشيق الليدى تشاترلى » كعمل أدبى قال : « أرى أن هذه الرواية تتمتع بمزايا أدبية رفيعة للغاية.ولعلنى أضيف أنها من بين روايات لورانس قد لا تكون الرواية التى أحمل لها الإعجاب أكثر من غيرها . فأنا فيما أعتقد أحمل هذا الإعجاب لراويته (أبناء وعشاق) . وعن وجود عنصر بيوريتانى أخلاقى متزمت فى أدبه الروائى قال إن مثل هذا العنصر لا ريب موجود رغم ما قد يبدو على هذا من مفارقة تتعارض مع الحرية التى يظهرها عند الخوض فى شئون الجنس وعقد فورستر مقارنة بينه وبين الكاتب الدينى البيوريتانى المعروف صاحب أول رواية فى الأدب الإنجليزى على الإطلاق وهى « مسيرة الحاج » فكلاهما يلتهبان بالعواطف وهما يبشران بما يؤمنان به من عقيدة . كما شبهه بالشاعر وليم بليك الذى كان يتوق تغيير العالم بحيث يكون على الصورة ، التى يشتهيها .

« فى ختام الجلسة الثالثة ثار جدال حامى الوطيس بين المستر جاردنر ممثل الدفاع والمستر جريفث جونز ممثل الادعاء حول تفسير قانون الأدب المكشوف الصادر عام ١٩٥٩ وبعد الاستماع إلى وجهات النظر المتباينة انتهى القاضى إلى ما يلى :

(اولا) ليس من شأن القانون الخوض فى نية المؤلف أو الناشر . فالمحكمة لا تحاكم أيا منهما ولكنهـا تحاكم الكتاب المنشور لما جاء فيه .

(ثانيا) سلّم القاضى بسلامة وجهة نظر الدفاع التى تقضى بضرورة ، بل حتميـة عقد المقـارنات بـين الكتاب موضع النقاش وغيره من كتب بهدف التدليل على قيمة هذا الكتاب من الناحية الادبية .

(ثالثا) سلم القـاضى بسلامـة وجهة نظـر الدفـاع الذاهبة إلى ما طرأ مؤخرا على الجو الفكرى والادبى من تغيرات ، فالعمل الادبى الذى كـان مرفـوضا فى العصر الفكتورى أو حتى منذ عشرين عاما ، لم يعد مرفوضا الآن فى العديد من الحالات .

(رابعا) اعترض القاضى على عـرض المقارنـات بين الكتاب المتهم وغيره من الكتب إذا كان الهدف منها التدليل على نشر كتب تتضمن درجة فى الإباحية قد تقل أو تزيد عما فى الكتاب موضع الاتهام .

(خـامسا) اقـر القاضى مبـدأ استـدعـاء الخبـراء والمتخصصين للإدلاء بشهادتهم فيما يتعلق بقيمة العمل الادبى ، غير أنه انكر عليهم الحق فى الشهادة إذا كـان العمل مثار النقاش يخدم مصلحة الجمهور ويعود بالنفع العام . فهذه مسألة يقررها المحلفون وحدهم .

وقائع الجلسة الرابعة فى ٣١ اكتوبر ١٩٦٠ :

فى اليوم الرابع الموافق ٣١ أكتوبر ١٩٦٠ تم استدعاء خبراء آخرين ، فتكرر دفاعهم عن الرواية : الناقد المعروف **رايموند وليامز** الأستـاذ بجامعـة اكسفورد ـ **نـورمان سـانت جون ستيفـاس** المحامى المتخـرج من جامعتى اكسفورد وكامبردج ـ ج . و . لامبرت المحرر فى السنداى تايمز ـ **السير الن لين** مؤسس درا بنجوين للنشر ـ **القس** ت . ر . ميلفورد ـ الناقد المرمـوق البروفيسـور **كينيث مونز** ـ **السير ستانلى انوين** رئيس مجلس إدارة شركة انوين للنشر ـ **مسز** راسل الكاتبة فى السنداى تايمز ـ الشاعر المعروف س . **داى لويس** ـ **ستفن بوتر** الذى الف أول كتاب له عن د . هـ . **لـورانس** ـ **جانيت آدم سميث** المحررة فى نيوستاسمان ـ آنان عميد كلية كنجز كوليدج بجامعة كامبرديدج ـ القس دونالـد تيتلر مـدير التعليم الدينى فى أسقفية برننجهام ـ الناقد الادبى **جون كونيل** ـ س . ل . **يونج** المحرر الصحفى ـ **هكتور هيثر رنجتون** المحرر الصحفى فى جريدة الجارديان ـ الآنسة **برناردين وول** الكاثوليكيـة المنشأ وربيبـة دير السيـدة العذراء فى منطقة بايزووتر فى لندن .

سوف نكتفى هنا فى هذه العجالة بعرض لجـانب من شهادة هؤلاء الخبراء الكثيرين يقول **نورمان سانت جون ستيفال** الذى ينتمى إلى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية أنه يعتبر الروايـة كتابـا أخلاقيـا رغم إنكار مؤلفها للدين المسيحى وأن صاحبها كتبها فى إطار التقليد الكاثوليكى الذى ينظر إلى الجنس على أنه شيىء طيب فى حـد ذاته ومنحة من لدن الله للإنسان ويأسف **ستيفال** لاختفاء هذه النظرة الصحية بسبب قدوم عهد الإصـلاح الدينى أى بسبب انتصار البروتستانية عـلى الكاثـوليكية،وأوضـح الناقد الأكاديمى المعروف **كنيث مونر** أن رواية **لورانس** لا تدور حول الجنس الفاضح ولكن حول خلاص الفرد ثم خلاص المجتمع عن طـريق الحنان المتبـادل بين الـرجل والمـرأة فى علاقـات جنسية سـويـة . والمؤلف لا يصف العمليات الجنسية وصفا فسيولوجيا ولكنه يصفها وصفا شاعريا ومن ثم فإنه من الخطل أن نقول أن وصف هذه العلاقات تتسم بالشذوذ والسادية . وأكد السير **انـوين** ذلك فى شهادتـه إذ قال إن الـرواية تـدعو إلى ضـرورة

استمساك الرجل بإمرأة واحدة وضرورة التصاق المرأه برجل واحد . وأضاف أتوين أنه لا يعتبر العشيقة الليدى تشاترلى إمرأة فاسقة ومتهتكة . وذهب رجل الدين القس دونالد تيتلر إلى أن الرواية تتضمن جوانب تعليمية ، فهى تساعد الشباب على تحقيق النضوج والإحساس بالمسئولية فى الممارسات الجنسية . ثم دار حوار مستفيض بين الدفاع والشاهد عن موقف لورانس من نظام الزواج كما أقرته الديانة المسيحية،فلورانس يرى ان هذا النظام حجر الزاوية فى الكنيسة المسيحية ، وأن هذه الكنيسة سوف تنهار بدونه . وليس أدل على ذلك من أن لورانس يقول :

« إذا هددنا استقرار نظام الزواج بشكل خطير وجعلناه قابلا للتحلل والتفكك وإذا نحن حطمنا ديمومة الزواج فإن الكنيسة سوف تنهار . إن أول عنصر فى اتحاد العالم المسيحى يكمن فى وشائج الزوجية ورباطها . هذا الرباط هو الأساس الذى يستند إليه تماسك المجتمع المسيحى . وإذا عن لنا أن ندمر هذا الرباط فسوف نرتد إلى سيطرة الدولة الكاملة على مقدرات الأفراد . تلك السيطرة كانت موجودة قبل ظهور المسيحية .» ويضيف لورانس قوله : إن نظام الزواج هو أعظم إضافة أضافتها المسيحية إلى حياة الإنسان الاجتماعية . وانتهى اليوم الرابع فى المحاكمة بشهادة الآنسة برناردين وول التى شدت إليها انتباه الجميع . قالت هذه الآنسة فى شهادتها ان النسخة الكاملة فى الرواية تفوق بكثير فى أهميتها النسخة المهذبة الخالية من الفقرات الجنسية ، لأن النسخة الكاملة توضح فيما توضح ، التناقض الموجود بين امتلاء الحياة التلقائية وخواء وإفلاس الحياة الصناعية . وهى إحدى النقاط الهامة فى الرواية .

وقائع الجلسة الخامسة فى ١ نوفمبر ١٩٦٠ :

تحدث مستر جيرالد جاردنر فى جلسة اليوم الخامس الموافق ١ نوفمبر ١٩٦٠ قائلا : أن دار بنجوين للنشر عندما قررت نشر رواية « عشيق الليدى تشاترلى » كانت تدرك سلفا أن النيابة قد ترفع قضية ضدها . ولكنها حرصت على نشرها اقتناعا منها بأنها رواية نظيفة وأدب راق يعود بالنفع على الناس ، وليس به من ضرر لهم ، ولو كان الربح وحده هدف الدار ، لأمكنها نشر النسخة الخالية من الفقرات الجنسية داخل بريطانيا والنسخة التى تحتوى الفقرات الجنسية المعترض عليها خارج بريطانيا ، فتحقق بذلك الأمان والربح معا . ولكن إقدامها على نشر الرواية دون حذف كان مسألة مبدأ . وأضاف الدفاع أن قانون ١٩٥٩ جاء لحماية الأدب الحق من الأدب المزيف والكتابة الراقية من الأدب المكشوف وأبرز الدفاع أن الخبراء والمتخصصين الذين أدلوا بشهادتهم لصالح الرواية ليسوا مجرد أناس يعيشون فى برج عاجى سجناء تخصصاتهم ، ولكنهم أناس لهم خبرة واسعة بالحياة ويستطيعون التمييز بين الصالح والطالح والنافع والضار ، فمنهم النقاد وأساتذة الجامعات والمدرسون ونظار المدارس ومؤلفو الروايات والشعراء ورجال الدين والعاملون فى حقول السياسة والصحافة هم نخبة من صفوة الشهود لا نظير لها فى أية محاكمة . وحتى لا يتأثر الشهود ببعضهم البعض ، استدعت المحكمة كل شاهد منهم على حدة دون أن يعلم عن شهادة من سبقوه شيئا . فقد استطاع هؤلاء الشهود بآرائهم الناضجة أن يفحموا الادعاء ويعقدوا لسانه . والمثير للدهشة أن يجمع كل الشهود (كل واحد منهم بطريقته) على النقاط التالية :

١ ـ أن رواية « عشيق الليدى تشاترلى » عمل أدبى

له أهميته ولكنه لا يتسم بالكمال ، حيث تشوبه بعض العيوب والمثالب الفنية ، كما أنه ليس أفضل أعمال د . هـ . لورانس . ومن هذه العيوب فشل المؤلف الذى ينحدر من طبقة العمال ، فى تصوير مسلك الطبقة الأرستقراطية ويتضح لنا هـذا من إخفاقـه فى تصويـر والد الليـدى تشاترلى .

٢ ـ لايمكن تقييم أعمال د . هـ . لورانس الأدبية دون الإشارة إلى هذه الرواية .

٣ ـ من الخطأ الحكم على بعض الفقرات أو الأجزاء فى الـرواية ، فمن الضـرورى الحكم على الـرواية كـوحدة عضوية أى ككل واحد لا يتجزأ .

٤ ـ هدف لورانس من وراء استخدامه للألفاظ التى تبدو فاحشة نظيف فهو يريد تطهيرها من تداعياتها القذرة فالحب الجنسى الدائم شيىء مقدس .

٥ ـ أن الفقرات الجنسية الورادة فى الروايـة ليست واحدة أو متكررة كما يزعم الادعاء فمنها الإباحى الذى يهدف إلى الهجوم على العلاقـات الجنسية العـابرة التى تقوم على شهـوات الجسد فقط ، مثـل علاقـة « الليدى تشاترلى » الجنسية ببعض الطلبة عنـدما كـانت تلميذة تدرس فى ألمانيا مثل هذه العلاقات التى تستهدف المتعة العابرة والرخيصة ، شىء يرفضه المؤلف ويشمئز منه . وهنا يختلف وصفه للعلاقات الجنسية المكتملة القائمة على الحب الدائم والحنان الفياض ، وهى العلاقات الجنسية السوية التى ربطت بين سليلة النبـل الليدى تشـاترلى والجناينى الذى يعمل فى حديقة زوجها الكسيح . ويقول ريتشارد هوجارت أن مثل هذه العلاقات الصحية تتجاوز رغبات الجسد وتفضى إلى ارتباط العاشقين بوشائج روحية متينة . ومن ثم يتضح أن الفقرات الجنسية ليست تعلّه يتعلّل بها لورانس لتأليف روايته ، بل هى جزء لا يتجزأ من البناء الروائى . ولكن الدفاع أظهر نوعا من التحفظ عندما قرر أن هذا لا يسوغ لأى كاتب هابط أن يحذو حذو لورانس .

٦ ـ إن لورانس يقدس العلاقة الروحية ، ليس بالمعنى القانونى أو الدينى ، ولكن على أساس التكافؤ الجنسى بين الطرفين بغض النظر عن الطبقة الإجتماعية .

٧ ـ أن الرواية تعود على الناس بالنفع العام ، ولها قيمة اجتماعية وتربوية إلى جانب قيمتها الأدبية . وأن الفقرات الجنسيـة المعتـرض عليهـا تتضمن بعضـا من أبـدع ما سطره يراع المؤلف .

٨ ـ ليس هناك أدنى شك فى أمانة لـورانس وصدق مقصده .

ثم أوضح الدفاع أن الخلاف الذى نشب بين الشهود كان محدودا للغاية ، واقتصر على نقطة واحدة وهى مدى نجاح رواية د . هـ . لورانس فى تصوير العصر الحديث . « فى ختام دفاعه الطويل بات واضحا أن مستر جاردنر نجح فى التأثير على المحلفين وكسب ثقتهم . وأعقبه الادعاء فحاول دون جدوى أن يزيل ـ أو على الأقل . أن يخفف ـ من الواقع الطيب الذى تركه الدفـاع فى هيئة المحكمـة . ثم اختتم القاضى جلسة اليوم الخامس بتلخيص وقائع جلسة اليوم الخامس وطلب من المحلفين أن يصدروا حكمهم

وفى اليوم التالى الموافق ٢ نوفمبر ١٩٦٠ انعقدت هيئة المحكمة لتستأنف النظر فى القضية لتقضى بكامل هيئتها ببراءة الكتاب ودار بنجوين للنشر من التهم الموجهة ضدهما .

وانتهز الدفاع هذه الفرصة للمطالبة بـالتعويض عن الأضرار التى لحقت بدار النشر نتيجة منع الـرواية من التداول .

جابر عصفور

هوامش على دفتر التنوير

هامش أول :

فى عام ١٩٠٤ صدرت ترجمة سليمان البستانى (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) لإلياذة هوميروس عن اليونانية، وعلى صفحة الغلاف ما يلى : (إلياذة هوميروس معربة نظما ، وعليها شرح تاريخى أدبى ، وهى مصدرة بمقدمة فى هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب ، ومذيلة بمعجم عام وفهارس بقلم سليمان البستانى » . وكان صدور هذه الترجمة حدثا فى الحياة الثقافية العربية فى ذلك الزمان ، فلأول مرة يقوم عربى بتقديم ترجمة كاملة ، نظما ، لإحدى الملاحم الأوربية الأساسية ، ولا يكتفى بالترجمة المنظومة ، وما صحبها من جهد مضن فى تطويع اللغة العربية لتأدية المعانى الأسطورية والمجازات اليونانية ، بل يقدم للترجمة بدراسة رائدة ، فريدة ، عن هوميروس وشعره ، ودراسة مقارنة بين آداب العرب واليونان . وإذ يتحرك سليمان البستانى منطلقا من الشعور بأهمية عمله ، فى هذه الدارسة ، بوصفه وسيطا يصل قراءه العرب بالثقافة الإنسانية التى ينتمون إليها ، والتى لابد أن تضيف إلى وعيهم ما يزيده ثراء ، فإنه لا يتحرك منطويا على فخر جاهل ، أو نزعة عرقية ضيقة ، بل يتحدث عن هذا التراث من حيث هو الأصل الذى لا يتناقض مع الشعور بالانتماء إلى الإنسانية ، والأصل الذى يقبل النماء بالحوار مع الآخر ، والذى لم يكف عن هذا الحوار إلا فى عصور تخلفه .

ولم يؤرق سليمان البستانى نفسه بالأساطير الوثنية التى انطوت عليها الإلياذة ، ولم يخطر على باله أن بعض الجهال يمكن أن يتهمه بالكفر لأنه نقل خرافات الوثنية ، أو ترجم أساطيرها ، بل على العكس يشعر قارىء سليمان البستانى أن تقديره لأهمية عمله لا يقل عن تقديره لقارئه الذى يتوجه إليه بهذا العمل . لقد كان البستانى يعرف أنه يسهم فى تأسيس نهضة ثقافية ، ويعرف أن قراءه يتطلعون إلى هذه النهضة ويباركونها . وبقدر ما كان الكتاب والقراء يشتركون فى حلم واحد هو استعادة

الحضارة العربية لعافيتها التى أسهمت بها فى التاريخ الانسانى ، فإنهم كانوا يدركون أن هذا الإسهام المتوقع لا يمكن أن يتحقق إلا بالتنوير . وأول خطوة للتنوير هى أن يستبدل العقل بالنقل ، والحرية بالجبر، والعدل بالظلم ، والحوار بالإملاء ، والانفتاح بالعزلة ، والإنسانى بالعرقى . ووضع ماضى الأنا فى موضعه الطبيعى بوصفه حلقة من حلقات تتميم النوع الإنسانى . ولم يكن يخامر واحد من هؤلاء شك فى أن النهضة الأدبية لا تنفصل عن النهضة الفكرية ، وان هذه وتلك لا يمكن أن تتحقق إلا بحرية الفكر ، والخروج من ظلامة النقل إلى استنارة العقل ، وإعادة فتح باب الاجتهاد ، وتحرير العقل الإنسانى من كل ما يكبله من قيود التقليد ، وأن الحرية كالعدل أساس العمران ، وذلك منذ أن نادى رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) بأن « الحرية منطبعة فى قلب الإنسان من أصل الفطرة » .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتفى الحياة الثقافية كلها بصدور ترجمة البستانى للإلياذة فى القاهرة . نظرة واحدة إلى دوريات العصر تؤكد ذلك . جرائد : المؤيد والظاهر ومصر والوطن والمقطم والأهرام والجوائب المصرية والاتحاد المصرى والبصير والإخلاص والعمران والحرية والمنعم . ومجلات : المنار والضياء والهلال ، وغيرها من مجلات مصر وجرائدها ، فضلا عن جرائد الوطن العربى وجرائده ، كلها كتبت عن الترجمة فور صدورها فى شهر يونيو . وفى الشهر نفسه يكتتب حوالى مائة من مثقفى العصر وأعلامه للاحتفال بالترجمة ، وتنضم إليهم « لجنة إحياء اللغة العربية » التى كان يرأسها الإمام محمد عبده . ويقام احتفال مهيب فى مساء الثلاثاء الموافق الرابع عشر من يونيو عام ١٩٠٤ فى فندق شبرد . ويحضر الاحتفال السيد محمد توفيق البكرى نقيب الأشراف وسعادة سعد بك زغلول المستشار فى محكمة الاستئناف الأهلية وسعادة عبد الخالق بك ثروت فى لجنة المراقبة القضائية بنظارة الحقانية وأحد أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسكرتيرها وسعادة محمد بك فريد المحامى من أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسعادة عمر لطفى بك المحامى وكيل مدرسة الحقوق وحضرة الأستاذ الفاضل الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة المنار الغراء وحضرة إبراهيم رمزى صاحب جريدة التمدن والعلامة الشيخ إبراهيم اليازجى وحضرات الكتباء الاماجد : محمد أفندى مسعود وحافظ أفندى عوض وعوض افندى واصف وعشرات غيرهم .

ويلفت الانتباه فى قائمة الحضور دلالتها القومية والإنسانية ، ففى الوقت الذى جمعت القائمة العربى بالأوربى من المؤمنين بوحدة الثقافة الإنسانية ، فإنها جمعت بين الشامى والمصرى والعراقى وغيرهم للاحتفاء بمترجم سورى فى القاهرة عاصمة الأمة العربية . ويلفت الانتباه ، ايضا ، تنوع المشاركين الذين يتوزعون بين « المطربشين » و« المعممين » فى الاحتفاء بالعلم والعلماء ، والاحتفاء بنقل كنوز الإبداع الإنسانى إلى اللسان العربى ، بالمعنى الذى يؤكد سريان روح التنوير فى نفوس الجميع .

وبعد انتهاء الأكل وشرب القهوة ، وقف حضرة الفاضل يعقوب صروف المكلف من المحتفلين بالتقديم ، فقال : « لعل احتفالنا هذا أول احتفال من نوعه فى ديار المشرق ، وعسى أن يكون فاتحة حفلات كثيرة تقام للعلم وإجلالا لقدر ذويه . وبعد كلمة صروف الطويلة وقف حضرة الأديب الفاضل عزتلو عبد الخالق ثروت بك سكرتير جمعية اللغة العربية ، وتلا كتابا مرسلا من فضيلة الإمام محمد عبده (مفتى الديار المصرية ورئيس جمعية إحياء

اللغة العربية) إلى المحتفى به . وكان الأستاذ الإمام قد تخلف لعذر طارىء عن حضور الاحتفال ، فأرسل كتابه بديلا عنه ، ليقرأه سكرتير الجمعية التى يرأسها . وجاء فى الكتاب :

لحضرة العالم سليمان أفندى البستانى

.....

تمت لك ترجمة الإلياذة لنابغة شعراء اليونان هوميروس المشهور . ونسجت قريحتك ديباجة ذلك الكتاب ، كتاب الترجمة ، فإذا هو ميدان غزت فيه لغتنا العربية ضريعتها اليونانية ، فسبت خرائدها وغنمت فرائدها ، وعادت إلينا فى حلل من آدابها ، تحمل إلى الألباب قوتا من لبابها ، وما أجمل ذلك الغلب فى زمن ضعف فيه العرب ، حتى عن الرغب فى نيل الأدب ، ما ينال منه عن كثب ، فضلا عما يكسب بالتعب ، فحق لك الشكر على كل من يعرف قيمة ما وفقت لإكماله من العمل ، فقد سددت به ثلمة كانت فى بنية العلم العربى من عشرة قرون ، فقد أغار قومنا على دفائن الفنون اليونانية فى القرن الثالث من الهجرة وما بعده ، فنشروا منها ما كان مخزونا ، ونشروا للناس ما كان مدفونا ، ولم يدعوا غامضا إلا جلوه ، ولا بعيدا إلا قربوه ، ونالت اللغة العربية بصنيعهم ذلك ما لم يكن فى حسبانها ، فقد صارت لسان العلم والصنعة كما كانت لسان الدين والحكمة .

لكن كان أولئك الأساطين الأولون يرون أن ذلك ما يفرضه الحق عليهم فى جانب العلم الذى لا يختلف فيه مشرق عن مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأعجم والمعرب ، وظنوا أن ماوراء العلم من آداب القوم ليس مما يتناسب مع آدابهم ، لبعد ما بين انساب أولئك وانسابهم ، فلن يعدوا نظرهم إلى ما كان فى اليونانية من دواوين الشعراء ، وما صاغته قرائح البلغاء ، فلم تنل اليونانية من عنايتهم ما نالت الفارسية والهندية . وكان مؤمل اللغة منهم ألّا يحرموها نفائس ما اخترع اليونانيون كما زينوها بزينة ما أبدع الهنديون والفارسيون . وبقى ذلك المؤمل فى غيب الدهر حتى أتيت ترفع عنه الستر .. فما أقر عين العربية بنيل طلبتها . وظهور ما كان منتظرا لشيعتها . أرجو أن ينال كتابك من الإقبال عليه ، والانتفاع به ، ما يكافىء تعبك ، ويبعث هم العاملين على تتبعك .

هذه الكلمات الدالة لمفتى الديار المصرية تنطق بثقافته ونظرته إلى الثقافة الإنسانية . وقد حرصت على الإطالة فى النقل حتى يطلع القراء على تراث محجوب عنهم . وبقدر ما يلفت الانتباه ، فى هذه الكلمات ، حرص الإمام على أن تتمثل اللغة العربية (التى يرأس جمعية إحيائها) كل تراث اللغات الإنسانية ، ففى ذلك ما يغنيها ويزيد من ثرائها ،فإن كلماته تلفتنا إلى إيمانه بالتطور ، وإضافة اللاحق إلى السابق ، فالعلم فى نماء وليس فى نقصان عند الإمام ، والأمم تتقدم بإضافة اللاحقين إلى السابقين .. ولا تنطوى الكلمات على شبهة أية حساسية دينية ، كتلك التى دفعت القدماء إلى عدم ترجمة الآداب اليونانية ، أو التى دفعت ابن الوزير إلى كتابة ما كتب عن « ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان » ، فإن حماسة الإمام بالترجمة تتأسس على نظرة عقلانية تعى ما تضفيه الترجمة إلى لغة القرآن وأساليبها ، بل أن هذه الحماسة

تصل معنى الأدب بمعنى العلم الذى « لا يختلف فيه مشرق عن مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأعجم والمعرب) ، وتؤكد البعد الإنسانى الذى وصل العرب القدماء ، فى فكر الإمام ، بما اخترع اليونانيون والهنديون والفارسيون ، والذى لابد أن يعمل العرب المحدثون بما يبدعه أقرانهم فى كل بلدان العالم الإنسانى المتقدم من حولهم .

تلك كانت كلمات مفتى الديار المصرية ، وكبير شيوخ الأزهر فى هذا الزمان ، احتفاء بترجمة رائدة ، إيمانا من رئيس لجنة إحياء اللغة العربية بأنه لا اكتمال لحياة اللغة إلا بحوارها مع غيرها من اللغات ، واقتناعا بأن هذا الحوار هو أحد أسباب التقدم . وذلك فى نبرة تستبدل بتخلف الواقع حلم التقدم فى العلوم والآداب : بالمعنى الذى أوضحه تلميذ الإمام : الشيخ رشيد رضا فى كلمته التى ألقاها فى الاحتفال ، والتى قال فيها : « إن الروح الأدبى يسبق فى الأمم الروح العلمى والصناعى ، فمتى سمت آداب الأمة ورقى شعورها تحس بحاجتها إلى العلم فتبعث إليه » .

وقد جمع نجيب مترى صاحب مطبعة المعارف ومكتبتها كل ما قيل فى هذا الاحتفال من كلمات ، وكل ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء ، عن ظهور الإلياذة ، فى كتاب بعنوان « هدية الإلياذة » . قدمه هدية إلى سليمان افندى البستانى ، وتركه لنا وثيقة من وثائق التنوير . وثيقة ترينا الفرق بين الأمة عندما تتيقظ فيها روح التنوير . وحلم النهضة ، فيتحرك مطربشوها ومعمموها ، مسلموها ومسيحيوها ، مصريوها ومتمصروها ، كيانا مؤتلفا ، عذبًا ، للإحتفاء بما ينطوى على معنى الإضافة ، والأمة نفسها عندما يتهددها شبح الإظلام وكابوس التقليد ، فتستبدل بلغة التكريم لغة التكفير ، وبفرحة الاحتفال سطوة مصادرة الكتاب .

هل تدفعنا هذه الوثيقة إلى أن نقارن بين ما حدث عند صدور إلياذة البستانى وصدور ترجمة « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، لذلك المترجم الجليل حسن عثمان ؟ أو نقارن بين الاحتفاء بترجمة الأساطير الوثنية عام ١٩٠٤ والعودة إلى التشنيع على « أولاد حارتنا » (التى مازالت ممنوعة من النشر فى الديار المصرية) عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ ؟ وهل تجعلنا الوثيقة السابقة نشعر بما ينهض عليه الفكر التنويرى من أسس راسخة ، فتؤكد ضرورة التواصل مع تراثه ، والانطلاق منه إلى ما بعده ، أم نظل نردد مع لبيد :

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم
وبقيت فى خلف كجلد الأجرب

هامش ثان :

بعد الاحتفال بإلياذة البستانى بثلاث عشرة سنة على وجه التقريب ، وتحديدا فى التاسع من فبراير ١٩١٧ ، أنشد شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) قصيدة فى الحفل الذى أقيم لرثاء الدكتور شبلى شميل أحد رواد التنوير الذين أسهموا فى تأسيس التفسير العلمى للكون . ولقد ولد الدكتور شبلى شميل فى قرية كفر شيما فى لبنان عام ١٨٦٠ ، وهى القرية نفسها التى ولد فيها الشيخ ناصيف اليازجى . ودرس العلوم الطبية فى الجامعة الأمريكية فى بيروت وأتم علومه فى أوروبا . وهناك تأثر بالداروينية التى ذاعت بعد أن نشر شارلز روبرت داروين (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢) نظريته عن التطور بواسطة الانتقاء الطبيعى ، فحاول شميل نقلها إلى العربية فى كتبه المتعددة ، ومنها « النشوء والارتقاء » . وكان له من الآراء المتعلقة بالعقيدة الدينية ما أنكره عليه بعض معاصريه الذين اتهموه بالكفر والإلحاد .

ماذا يقول حافظ إبراهيم عن شبلى شميل ؟ وحافظ إبراهيم هو شاعر الإمام محمد عبده الذى كان قد توفى منذ اثنتى عشرة سنة (عام ١٩٠٥) لكن ظلت ذكراه لا تفارق فؤاد شاعره . لا يتخلف حافظ عن رثاء شبلى شميل . ولا يخشى من الذين هاجموا الرجل . ولا يتردد فى نفى تهمة الإلحاد عنه ، وتأكيد صداقته له . وتنطق قصيدته بإجلاله للعالم واحترامه لحرية المفكر وشجاعة المتفلسف فى المجاهدة بما يعتقد . ويرد حافظ على كل من كان يمكن أن يعاتبه لأنه يرثى رجلا « لا يهتدى بهدى الكتاب » فيقول إنه يرثى الصديق الوفى والمفكر الحر الذى :

أطلق الفكر فى العوالم حرا
مستطيراً يريغ هتك الحجاب
يقرع النجم سائلا ثم يرتـ
ـد إلى الأرض باحثا عن صواب

....

رام إدراك كنه ما اعجز النا
س قديما فلم يفز بالطلاب

ويمضى حافظ فى قصيدته مؤكدا صداقته لشبلى شميل وما تميز به من خصال تصف القصيدة صاحبها بأنه « كان حر الآراء لا يعرف الختل » . وتختتم القصيدة بالإشارة إلى أقران شبلى شميل من أمثال اليازجى وزيدان ، دون أن تتضمن بيتا واحدا يقلل من شأن فكر شميل ، بل العكس تعرض القصيدة لحرية المفكر بوصفها إحدى مسلمات العصر . ولم نسمع أن أحدا حجر على كتب شبلى شميل ، أو أصدر أمرا بسحبها من الأسواق أو أصدر حكما بالسجن على صاحبها ، فقد عاش الرجل معززا مكرما ، نشر ما اعتقده ، ورد عليه مخالفوه بما يؤكد معنى التنوير الذى لا يمكن أن يقوم على قمع أو سجن لعقل المفكر ـ المبدع أوجسده . قصارى ما فعله حافظ ونطق به ، من منظور مخالفته فكر شميل ، أنه افتتح رثاءه بقوله .

سكن الفيلسوف بعد اضطراب
إن ذاك السكون فصل الخطاب
لقى الله ربه فاتركوا المر
ء لديانه فسيح الرحاب
فاسترح ايها المجاهد واهدا
قد بلغت المراد تحت التراب
وعرفت اليقين وانبلج الحـ
ـق لعينيك ساطعا كالشهاب
ليت شعرى وقد قضيت حياة
بين شك وحيرة وارتياب
هل أتاك اليقين من طرق الشـ
ـك فشك الحكيم بدء الصواب

وأحسب أن عبارة « شك الحكيم بدء الصواب » هى العبارة المولدة للقصيدة كلها ، ففيها بيت القصيد ومعناه ، وفيها ـ بالإضافة إلى ذلك ـ دلالة تشع فتكشف عن استنارة الشاعر . وهى عبارة يتواصل مدلولها مع اصول عقلانية تراثية لم تكن بعيدة عن فكر الإمام محمد عبده الذى استعاد الأصول « الاعتزالية » ، وما يرتبط بها من مبدأ التحسين والتقبيح العقليين ، وضرورة الشك بوصفه المقدمة الأولى للمعرفة اليقينية . وقد كان الجاحظ المعتزلى يقول : « اعرف مواضع الشك وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له » وقال النظام استاذ الجاحظ : « لم يكن يقين قط حتى كان قبله شك » .

ترى لماذا انقطع هذا التراث العقلانى الاعتزالى ولماذا تبدو هذه السنوات التى نعيشها كما لو كانت تأتينا بنقيض استنارة الشيخ الإمام وشاعره الذى ابتدع « العمرية » ؟ ولماذا أصبح من يتحدثون باسم الدين

« وما أكثر الأسباب » يحرمون مبدأ الشك كما لو كانت العقيدة الدينية حسوة طائر تطيح بها نفخة شاك ؟

ومن أين ينطلق هؤلاء الذين يحيطون بنا : يقتحمون ما هو خاص بين المرء وربه ، ويقفون بين المفكر وضميره ، ويحولون بين الأمة ومستقبلها ؟ هؤلاء الذين يخرجون مخالفيهم عن دائرة الإسلام ويضعون كل من خالف اجتهاده تأويلهم فى حظيرة الضلالة ، كأنهم وحدهم الفرقة الناجية . هل نقول عنهم ما قال أبو العلاء فى أمثالهم من الذين رموه بالكفر فاعد لهم كتابه « زجر النابح » أم نردد ما نقراه فى اللزوميات من قوله :

يرتجى الناس أن يقوم إمام ناطق فى الكتيبة الخرساء
كذب الظن ، لا إمام سوى العقل مشيرا فى صبحه والمساء
إنما هذه المذاهب أسباب لجذب الدنيا إلى الرؤساء

٣ ـ هامش ثالث ·

فى صباح ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم الشيخ حسنين الطالب بالقسم العالى بالأزهر ببلاغ إلى سعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتابا أسماه « فى الشعر الجاهلى » ونشره على الجمهور وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوى الكريم إلى آخر ما ذكره فى بلاغه . وفى الخامس من يونيو من العام نفسه أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومى خطابا يبلغ به تقريرا رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماه « فى الشعر الجاهلى » كذّب فيه القرآن صراحة ، وطعن فيه على النبى ﷺ وعلى نسبه الشريف ، وأهاج بذلك ثائرة المتدينين ، وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديمه للمحاكمة . وبتاريخ ١٤ سبتمبر من العام نفسه ، تقدم حضرة عبد الحميد البنان أفندى عضو مجلس النواب ببلاغ إلى رئيس نيابة مصر ، ذكر فيه أن الأستاذ طه حسين نشر ووزع وعرض للبيع فى المحافل والمحلات العمومية كتابا طعن وتعدى فيه على الدين الإسلامى ، وهو دين الدولة . وقد قامت النيابة بالنظر فى الأمر ، وأصدرت قرارها بعد الانتهاء من التحقيق . وصاغ القرار الذى صدر فى ٣٠ مارس ١٩٢٧ من القاهرة محمد نور رئيس نيابة مصر .

وفى هذا القرار الذى هو وثيقة من وثائق التنوير فى تاريخنا الحديث ، يقوم رئيس النيابة بدراسة علمية للموضوع كله ، ويناقش ما ورد فى كتاب طه حسين ، ويحلل الجوانب الأربعة التى اقترنت بإقامة الدعوى الجنائية على المؤلف . وبعد أن ينتهى من ذلك كله ، يأتى بفقرة خاصة عن الحكم القانونى ، فيقول إن المادة الثانية عشرة من الأمر الملكى رقم ٤٢ لسنة ٢٣ بوضع نظام دستورى للدولة المصرية ، نصت على أن حرية الاعتقاد مطلقة ، وكذلك نصت المادة الرابعة عشرة من الدستور نفسه على أن حرية الرأى مكفولة ، وأن لكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون ، وأخيرا نصت المادة التاسعة والأربعون بعد المائة على أن دين الإسلام دين الدولة » فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط وحرية الرأى فى حدود القانون (أو حرية الرأى التى يحميها القانون) . وبعد أن يتحدث رئيس النيابة عن هذه الجوانب الأربعة تفصيلا (وهى منشورة مع دراسة طيبة

أعدها خيرى شلبى) يختتم التقرير بالحكم التالى :

إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ، ولكن لشدة تأثر نفسه بما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقا ما ليس بحق أو ما زال فى حاجة إلى إثبات أنه حق ؛ فكان يجب عليه أن يسير على مهل ، وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل ، ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة .

وحيث أنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها . وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر فلذلك تحفظ الأوراق إداريا .

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧

وانتهى التحقيق بتبرئة طه حسين مما نسب إليه بقرار من رئيس نيابة مصر ، رغم كل البلاغات المقدمة من طالب الأزهر وتقرير علماء الجامع الأزهر وخطاب شيخ الجامع الأزهر وبلاغ عضو مجلس النواب . ولم يتردد رئيس النيابة فى الإشادة بالمؤلف (المتهم) الذى له فضل لا ينكر « فى سلوكه طريقا جديدا للبحث » ، ولم يتردد فى تأكيد أن المؤلف (لا المتهم) كتب ما كتب « فى سبيل البحث العلمى » و« مع اعتقاده أن بحثه يقتضى منه ما فعل » . صحيح أن رئيس النيابة لا يوافق المؤلف على أفكاره ، ولكنه لا يصفه مرة واحدة بأنه « عميل » أو « منحرف » أو غير ذلك من الصفات التى كانت السلطة السياسية تستخدمها فى الحديث عن مخالفيها فى الاتجاه ، فى العهدين الماضيين . ولم يستخدم رئيسس النيابة عبارات الطالب الأزهرى أو صفات المؤسسة الدينية التى رمت المؤلف بصفات الكفر ، ناهيك عن تهمة الإخلال بالنظم العامة ودعوة الناس إلى الفوضى ، مما يلمح إلى التأويل الحنبلى لإطاعة أولى الأمر التى تعنى عدم الخروج على الأئمة وإن جاروا . لم يستخدم رئيس النيابة هذه الصفات أو تلك ، بل تحدث عن المؤلف (لا المتهم) بكل تقدير واحترام ، وفى سياق لم ينس لحظة نصوص دستور ٢٣ التى كفلت حرية الاعتقاد « بغير قيد ولا شرط » ، والتى تصون هذه الحرية وتحميها بالقانون ، فى ديار مصرية تعرف معنى احترام القانون وسيادته التى تعلو على كل الأفراد والمؤسسات ، بما فى ذلك رجال المؤسسة الدينية نفسها ، فلا أحد فوق القانون ، ولا حساب لأحد من أبناء الأمة إلا أمام قاضيه الطبيعى الذى لا هو بالعسكرى ولا الدينى .

وفى ظل دستور ١٩٢٣ ، وفى حدود القانون الذى يكفل الحرية ويصون ممارستها من أعدائها ، ظل طه حسين ، فى وظيفته بالجامعة ، ولم يتردد فى أن يبدأ سلسلة من المقالات المتلاحقة بعنوان « بين العلم والدين » ابتداء من العدد الثانى من مجلة « الحديث » ، وذلك من قبل أن يصدر رئيس النيابة قراره بتبرئته مما هو منسوب إليه ، بحوالى شهر ، وظل يواصل نشرها إلى ما بعد صدور قرار النيابة بحوالى ثلاثة أشهر من عام ١٩٢٧ . وقد أعيد نشر هذه المقالات ضمن كتاب « من بعيد » الذى صدرت طبعته الأولى بعد ذلك بسنوات عام ١٩٣٥. ويفتتح طه حسين هذه المقالات بالاشارة إلى ما حدث لكتابه وكتاب صديقه على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » حين نهض

للكتابين رجال الدين ينكرونهما ، ويكفرون صاحبيهما ، ويستعدون عليهما السلطان السياسى . ويؤكد طه حسين أن التعارض بين العلم والدين ، أوبين العقل والدين ، لم يتحول إلى خصومة وعداء إلا بسبب السياسة التى تدخلت بينهما فأفسدت الأمور وأخرجتها عن وجهها المعقول . ويعرض طه حسين لمظاهر هذه الخصومة عبر التاريخ منذ أيام سقراط ، ليؤكد أن الكوارث التى صحبت الخصومة بين العلم والدين وترتبت عليها إنما سببها استغلال السياسة لكل من العلم والدين على السّواء ، فلولا أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق لتتسلط على عقول الناس وتتملق عواطف الجماهير لما قتل الأثينيون سقراط ، ولما حاول اليهود صلب المسيح ، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى ، ولما أخرجت قريش محمد وأصحابه من ديارهم ، ولما عذب ابن رشد وجليلى ، ولما حرق من حرق وشرد من شرد من العلماء والمفكرين.

ومن المؤكد ، فيما يذهب طه حسين ـ أن الإنسانية تستطيع أن تسعد بالعلم والدين جميعا ، وأنها ملزمة إذا لم تستطع أن تسعد بهما أن تجتهد فى ألا تشقى بهما . وسبيل ذلك هو إرغام السياسة على أن تقف موقف الحياد من هذين القطبين ، فالعلم نفسه لا يريد الأذى ، والدين نفسه لا يستطع الأذى ، ولكن السياسة تريد وتستطيع الأذى ، ولذلك تتخذ من العلم وسيلة أحيانا ، ومن الدين وسيلة أحيانا أخرى.وإذا كفت السياسة عن استغلال الدين والعلم جميعا ، مضى رجال الدين فى حياتهم الدينية ، ورجال العلم فى حياتهم العلمية ، وانصرف السواد من الجمهور إلى حياته العملية المنتجة منتفعا بالدين فيما بينه وبين الله ، ومنتفعا بالعلم فى تدبير شئونه اليومية . هذا الوضع وحده هو الذى يعمق معنى الدين فى النفوس ، ويرسخ للعلم مكانته فى العقول . وما بين هذا وذاك تضطلع الجامعة بدورها ، منارة للحياة المدنية الحديثة ومقياس مستقبلها ، من حيث هى « معهد علمى يرى لنفسه الحرية المطلقة كلها فى الرأى ، ويرى لنفسه السيادة فيما يدرس وماينشر ، لا يحده فى ذلك إلا القانون » . ولكن هناك فى مصر من يعرقل ذلك ، ومن ينكر الحرية ، فيما يقول طه حسين ، ومن يريد أن تستغل السياسة ما بين الدين والعلم من تعارض ، فتقرب الدولة رجال العلم حينا وتضطهد رجال الدين ، أو تقرّب رجال الدين حينا آخر وتضطهد رجال العلم ، وتحتمل فى سبيل ذلك من التبعات ما احتملته السياسة المسيحية حين كانت تشرد القسيسين وتهدر دماءهم لترضى رجال العلم ، أو العكس أيام محاكم التفتيش حين قربت الدولة رجال الدين واضطهدت رجال العلم .

ويذكر طه حسين ، فى سياق ذلك ، ما وقع من خلاف فى فهم مانص عليه دستور ٢٣ من أن الإسلام دين الدولة ، فقد رضيت الأقلية المسيحية وغير المسيحية بهذا النص ، ولم تر فيه على نفسها مضاضة أو خطرا . ولكن هذا النص نفسه تحول إلى مصدر فرقة بين المسلمين أنفسهم ، فهم لم يفهموه على وجه واحد ، ولم يتفقوا فى تحقيق النتائج التى يجب أن تترتب عليه . أما المستنيرون المدنيون من المسلمين فقد فهموا أن الدستور حين ينص على أن الإسلام دين الدولة فإنه لا يزيد على تقرير الواقع من أن رئيس الدولة فى مصر يجب أن يكون مسلما ، وأن شعائر الإسلام يجب أن تقام بعد صدور الدستور كما كانت تقام قبل صدوره . ولم يخطر لهؤلاء المستنيرين أن هذا النص سيكلف الحكومة واجبات جديدة ، أو أنه سيحدث فى الدولة نظما لم يكن لها بها عهد من قبل ، أو أنه يقضى على حرية الرأى والاعتقاد ، أو يهدد المساواة بين المسلم وغير المسلم فى الحقوق والواجبات . ولذلك لم يعارض

المستنيرون فى هذا النص حين أعلنت لجنة الدستور أنها ستضعه فى الدستور . هم بعضهم بالاعتراض لأنه خشى أن يفهم النص على وجه آخر ، ولكن اللجنة طمأنته ومازالت به حتى وافق ، فالنص فيه إرضاء لعاطفة الأغلبية وطمأنة للشيوخ الذين لهم من يمثلهم فى اللجنة ، فهو لا يضر ولا يؤدى إلى خطر . ولكن الشيوخ فهموا النص فيهما آخر ، فيما يقول طه حسين ، فهموا أن الدولة يجب أن تكون إسلامية بالمعنى القديم ، وأنها ملزمة بتطبيق الحدود بمعناها الأول . وفهم بعضهم أن الدولة مكلفة بحكم الدستور بحماية الإسلام من كل ما يمسه ، وأنها مكلفة أن تضرب على أيدى الملحدين ، وتحول بينهم وبين الالحاد ، أو تحول بينهم وبين إعلان الإلحاد على أقل تقدير :

ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة أن تمحو حرية الرأى محوا فى كل ما من شأنه أن يمّس الإسلام من قريب أو بعيد ، سواء أصدر ذلك عن مسلم أو عن غير مسلم . ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة بحكم الدستور أن تسمع ما يقوله الشيوخ فى هذا الباب . فإذا أعلن أحد رأيا أو ألف كتابا ، أو نشر فصلا ، أو اتخذ زيا ، ورأى الشيوخ فى هذا كله مخالفة للدين ونبهوا الحكومة إلى ذلك ، فعلى الحكومة بحكم الدستور أن تسمع لهم وتعاقب من يخالف الدين أو يمسه بالطرد أولا إن كان موظفا ، ثم بتقديمه إلى القضاء بعد ذلك ، بإعدام جسم الجريمة كما يقول رجال القانون على كل حال .

ويواجه طه حسين هذا الفهم للنص على أن الإسلام دين الدولة بما فهمه المستنيرون المسلمون من النص نفسه ، ويوضح كيف أن فهم بعض الشيوخ لهذا النص إنما هو سعى لأن يستبدل بسلطة القانون سلطة المؤسسة الدينية ، فيحولها إلى صورة أخرى من « محاكم تفتيش » تعلو على الدولة ، فينتهى الأمر إلى أن تتولى هى توجيه الدولة بدل أن تعمل الدولة نفسها على تحقيق مبدأ الفصل بين السلطات . وبعد أن ينتهى طه حسين من هذه المواجهة يعود فيؤكد أن النص فى الدستور على أن الإسلام دين الدولة قد فرّق بين المسلمين المصريين ، وأنشأ فى مصر قوة سياسية دينية منظمة « تؤيد الرجعية وتجر مصر جرا عنيفا إلى الوراء » . وأنشأ فى مصر خاصة وفى الشرق الإسلامى عامة هذه المسألة التى لم تكن معروفة فى الشرق الإسلامى من قبل ، أثناء العصر الحديث ، وهى مسألة الخصومة الدينية السياسية بين العلم والدين ، تلك الخصومة التى تفضى إلى التخلف بدل التقدم ، وفرقة المسلمين الذين يكفر بعضهم البعض الآخر بدل وحدتهم التى تقوم على التسامح والمجادلة بالتى هى أحسن .

ويختتم طه حسين سلسلة مقالاته بأنه لامفر لنا من أن نعيش عصرنا ، وأن نتطلع إلى الأمام ، ونسير فى الطريق التى سلكها من سبقنا إلى التقدم ، وأن نستمتع من الحرية بمثل ما يستمتع به العالم المتقدم من حولنا . وإذا كان مدخلنا إلى العصر الحديث لهذا العالم هو العلم الحديث فإن علينا أن نتعلم احترام لوازم هذا العلم ، إذ لا يمكن لهذا العلم أن يعيش وأن يثمر إلا فى جو كله حرية وتسامح ، فنحن بين اثنتين : إما أن نؤثر الحياة وإذا فلا مندوحة عن الحرية ، وإما أن نؤثر الموت واذا فلنا أن نختار الجمود .

وإذا كان الاختيار الذى اختاره طه حسين هو الذى جعله واحدا من رواد التنوير العظام فإن هذا الاختيار هو الذى جعله يتحدث فى مقدمة كتابه « فى الأدب الجاهلى » الذى أصدره فى العام الذى نشر فيه مقالات « بين العلم

والدين » والذى أعلن فيه رئيس نيابة مصر قراره ، وهو عام ١٩٢٧، هو الذى جعله يتحدث عن ضرورة حرية البحث (العلمى) فى الجامعة وفى الحياة الثقافية كلها ، يعنى حرية البحث « التى يطمع فيها كل علم ناشىء ، ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة » ، وعن حرية الدارس الذى يدرس « فى حرية وشرف » لا يخشى « فى هذا الدرس أى سلطان » ، وعن حرية المؤرخين الذين لابد أن يكتبوا تاريخهم بعيدا عن ضغوط السياسة ، وفى ذلك تحديدا يقول :

« هب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضعوا تاريخهم تحت تصرف السياسة ، فلا يكتبون ولا يدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييدا للسلطة السياسية أو نحو ذلك من أنحاء تصرفها ، أليس المؤرخون جميعا ، إن كانوا خليقين بهذا الاسم ، يؤثرون أن يبيعوا الفول أو الكرات ، على أن يكونوا أدوات فى أيدى السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق » .

ولقد كتب طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) ذلك كله ، وغيره ، ونشره عام ١٩٢٧ ، بعد أن قامت قيامة من أطلق هو عليهم اسم « الرجعية » ، فلم يتعرض له أحد بشىء ، ولم يجرؤ أحد على أن يصادر أو حتى يطالب بمصادرة مجلة « الحديث » التى نشر فيها مقالاته « بين العلم والدين » أو يطالب بإحالته إلى النيابة من جديد ، فقد أدرك الجميع أن الديار المصرية فيها رئيس نيابة مستنير فيه من اسمه نصيب هو محمد نور رئيس نيابة مصر المحروسة .

٤ ـ هامش رابع :

بعد ذلك بحوالى تسع سنوات ، تحديدا فى أغسطس عام ١٩٣٧ ، نشر الدكتور إسماعيل أدهم (١٩١١ ـ ١٩٤٠) العالم الرياضى والفيلسوف والناقد الأدبى اللامع فى مجلة « الإمام » مقالا مسهبا بعنوان « لماذا أنا ملحد ؟ » . وفى صدر المقال إشارة إلى أن إسماعيل أدهم كتبه على إثر مطالعة « عقيدة الألوهة » للدكتور أحمد زكى ابو شادى (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) . وكان أحمد زكى أبو شادى قد ألقى محاضر بعنوان « عقيدة الألوهة ـ مذهبى » ، ضمن أحاديث رمضان ١٣٥١ هـ لأعضاء ندوة الثقافة بالقاهرة ، وهى محاضرة تتناسب وشهر رمضان ، وتختتم بأبيات صوفية له يقول فيها :

يا كون أنت مثالى — وفى حياتى حياتك
ألست مرآة نفسى — وإننى مرآتك
ومن جمالك روحى — وملء روحى صفاتك
أراك سرا جميلا — تبثه آياتك

وفى هذه المحاضرة يوضح أبو شادى أن عقيدته تقوم على المزج بين الدين والعلم ، وأن روحه المتصوفة المتدينة التى تتغذى فى الوقت ذاته على العلم أميل إلى الإدماج بينهما، ويؤكد أنه كلما تشرب الإسلام العلم ، وهذه طبيعته الأصلية ، ازداد نفعا وعظمة وتألقا وقوة على مسايرة القرون . ولايتردد أحمد زكى أبو شادى فى هذه المحاضرة (التى نشرها بعد ذلك) فى الوقوف عند ما يسميه « الأدب اللادينى » فيقول :

يصح أن نعد تسعة أعشار الأدب العالمى الحديث أدبا لادينيا ، ولكن هذا لا ينهض عذرا لإغفاله ، وإلا أصبحت لغتنا الشريفة من أفقر

اللغات فى الثقافة الحديثة ... نعم من أوجب الواجبات علينا نقل هذا الأدب إلى لغتنا لأنه رمز العصر الذى نعيش فيه ، وما على رجال الدين الأعلام إلا الرد على الشبهات فيما لايرضيهم منه . وإنى إذ أدعو إلى حرية الكتابة والنشر لست بأى حال أتفق مع كل ما ينشر ، ولكنى أحترم عقيدة مواطنى وأرفض الحجر عليهم ، كما أرفض أن يباح هذا الأدب بلغاته الأصلية لعارفيها من المصريين ويحرّم الاطلاع على ترجمتها العربية على غيرهم ، ولوكانوا أكبر سنا وأنضج تفكيرا وأقوى نفوذا من الأولين !

إننا نتألم أشد الألم لوقف الحريات الدستورية الكاملة ، ومع ذلك يوجد بين من يبكون على الدستور من يدفعهم التعصب الدينى الأعمى أو سواه إلى الاستهانة بحرية العقيدة والفكر ، مع أنه لا قيمة للدستور ولا للاستقلال إذا كان قرينهما امتهان الذهن الإنسانى . ومن كانت له مثل هذه العقلية الرجعية الجامدة أو هذا البله الفكرى ، فهو أبعد من يصلح للائتمان على الحياة النيابية ، وهى بريئة منه . وإذا كان الإسلام دين الدولة فليس معنى ذلك تدخله بأى حال فى الحياة الفكرية وفى حرية الرأى والعقيدة ، إذ من الواجب علينا احترام عقائد غيرنا كيفما كانت ، ماداموا لا ينتهكون حرمة الأخلاق والآداب ، وأعتقد أن هذا يتفق وتقاليد الإسلام السمحة

.....

والأزهر فى الوقت الحاضر يمتاز بأنه عش فسيح للرجعية ، وقد ضج المصلحون بالشكوى منه ، وشيوخه الأجلاء مستعدون للاستماع لكل دسيسة ومحاربة المفكرين بشتى الأساليب التى يمقتها الإسلام نفسه ، ومنها الكيد للموظفين فى أعمالهم من وراء ستار لأنهم اعتادوا أن لا يردوا خائبين كلما تقدموا بالشكوى السرية ضد أى موظف . وهذه حالة من الفساد لا تطاق وقد كادت تخنق حرية الرأى فى مصر ، كما كادت تقضى على الأخلاق الإسلامية نفسها . والشواهد على ذلك مع الأسف أكثر من أن تعد حتى فى أثناء قيام الدستور .

وبالطبع نشرت هذه الكلمات الغاضبة فى مجلات هذا الزمان ، ولم يطالب أحد - حتى من علماء الأزهر الأجلاء - بمحاكمة الرجل ، أو تقديم بلاغ فيه إلى النيابة ، أو المطالبة بمصادرة المجلة التى نشرت هذه الكلمات ، بل على العكس قام إسماعيل ادهم بعد أن قرأ نص محاضرة « عقيدة الألوهة - مذهبى » بكتابة مقاله « لماذا أنا ملحد ؟ » ، كما لوكان يرد على إعلان أحمد زكى ابو شادى لإيمانه الدينى الصوفى بإعلان إلحاده هو بفلسفته المادية . ويبدأ مقاله ببيتين لجميل صدقى الزهاوى هما :

لما جهلت من الطبيعة أمرها ... وأقمت نفسك فى مقام معلّل
أثبت ربا تبتغى حلاًّ به ... للمشكلات فكان أكبر مشكل

ويتحدث إسماعيل ادهم عن دراسته العلمية التى انتهت به إلى الإلحاد ، رغم نشأته الدينية ، ويعدد ماخضع إليه من تأثير ، والجمعية التى قام بتأسيسها فى الآستانة بعنوان « جماعة نشر الإلحاد » ، وأصدرت

مطبوعات متعددة ، ويحدد الأسباب التى دفعته إلى الإلحاد مركزا على الأسباب العلمية التى هى مزيج من الفلسفات المادية وبعض تصورات الرياضة البحتة ، ويختتم مقاله بأنه لايزال ثابتا على عقيدته الإلحادية ودعوته إلى نظريته القائمة على قانون الصدفة الشامل . ولم يكتف إسماعيل أدهم بنشر المقال فى مجلة « الإمام » بل طبعه فى كتيب وزع على الناس تعميما لفائدته فيما رأى .

وما إن نشر المقال والكتيب حتى تصدت له مجلة الأزهر ، فى الجزء السابع ، الصادر فى رجب ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م ، وذلك بدراسة كتبها محمد فريد وجدى (١٨٧٨ - ١٩٥٤) صاحب « دائرة معارف القرن العشرين » ، وكان أيامها رئيس تحرير مجلة الأزهر ومديرها ، وكان عنوان الدراسة « لماذا هو ملحد ؟ » . والدراسة كلها تفنيد لمذهب إسماعيل أدهم فى روية وتأن ، وحوار عقلانى يكشف عن المكانة الجليلة لمحمد فريد وجدى وقدرته على المناظرة لا الإرهاب . وكل ما كتبه محمد فريد وجدى يستحق أن نقرأه فى هذه الأيام ، وهو منشور فى المجلد الثالث من المجلدات الثلاثة القيمة التى أعدها أحمد الهوارى ونشرتها دار المعارف فى القاهرة منذ سنوات .

والحق أن المرء يشعر بالفخر بمناخ الحرية الذى كتب فيه إسماعيل أدهم مقاله ، فلم يسجن أوتصادر المجلة التى نشر فيها ، ولا سحب الكتيب الذى طبعه من الأسواق ، ولم يعاقب صاحب المجلة أو المطبعة أو الناشر بشىء . ومن الحق ، أيضا ، أن يشعر المسلم بالفخر والاعتزاز بمحمد فريد وجدى وما يمثله من نموذج راق للمفكر الدينى الذى يحاور بعلم ومعرفة ودراية ، ولا يخفى جهله باتهام غيره ، أو يستر ضعفه بإرهاب من يحاوره ، فالرجل يستخدم الحجة لا القمع ، ولا يلجأ إلى سلطة الشرطة بل إلى سلطة العقل ، ويبدأ حواره من حق مخالفه فى التعبير الحر عن رأيه مهما كان هذا الرأى . بعبارة أخرى ، تعيدنا دراسة محمد فريد وجدى إلى ذكريات الكبار من علماء الكلام الذين كان ما يحسنونه من كلام الدين فى وزن ما يتقنونه من كلام الفلسفة ، فاستطاعوا تأكيد مبادىء العدل والتوحيد ، وخدموا الإسلام بما يعجز عنه كل هؤلاء الذين يرهبون غيرهم باسم الإسلام . ولعل فى ذلك ما يكشف عن سبب تأليف محمد فريد وجدى لموسوعته العصرية « دائرة معارف القرن العشرين » .

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن ما تنطوى عليه دراسة محمد فريد وجدى من احترام للدستور ولإسماعيل أدهم على السواء لا يقل عن احترامه لقارئه ، فالخطاب الحجاجى للدراسة يتوجه إلى عقل هذا القارىء فى المحل الأول ، ولا يستخدم الأقيسة الخطابية أو التخييلية بل الأقيسة البرهانية التى تعتمد على المحاجة بالدليل وعلى استقامة المقدمات وارتباط سلامة النتائج بمقدماتها . ونشر هذه الدراسة فى مجلة « الأزهر » يعنى أن دعوة المؤسسة التى يمثلها هذا الجامع لابد أن تكون الدعوة الحسنة والمجادلة بالتى هى أحسن ، حتى لمن يعلن إلحاده ، كحالة الدكتور إسماعيل أدهم . ويكفى أن نقرأ من دراسة محمد فريد وجدى افتتاحيتها التى تقول :

> إن انتشار العلوم الطبيعية ، وماتوا ضعت عليه الأمم المتمدنة من إطلاق حرية الكتابة والخطابة للمفكرين فى كل مجال من مجالات النشاط العقلى ، استدعت أن يتناول بعضهم البحث فى العقائد ، فنشأت معارك قلمية بين

المثبتين والنافين ، تمحصت بسببها حقائق ، وتبينت طرائق ، وآمن بها من آمن عن بينة ، والحد من ألحد على عهدته .

ونحن الآن فى مصر ، وفى بحبوحة الحكم الدستورى ، نسلك من عالم الكتاب والتفكير هذا المنهاج نفسه ، فلا نضيق به ذرعا ما دمنا نعتقد أننا على الحق المبين ، وأن الدليل معنا فى كل مجال نجول فيه . وأن هذا التسامح الذى يدعى أنه من ثمرات العصر الحاضر هو فى الحقيقة من نفحات الإسلام نفسه ، ظهر به آباؤنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله . فقد كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزلى ومشبّه ودهرى الخ فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزدد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة فى النفوس ، وعظمة فى القلوب ، وكرامة فى التاريخ .

هذه مقدمة نسوقها بين يدى نقد نشرع فيه لرسالة ترامت إلينا بعنوان « لماذا أنا ملحد » نشرها حضرة الدكتور إسماعيل أحمد أدهم فى مجلة الإمام الصادرة فى أغسطس ١٩٣٧ ثم أفردها فى كراسة تعميما للدعوة .

هذا عن محمد فريد وجدى ، أما أحمد زكى أبو شادى فقد تصدى للرد على إسماعيل أدهم بمقال عنوانه « لماذا أنا مؤمن ؟ » فى العدد اللاحق من مجلة « الإمام » (سبتمبر ١٩٣٧) . وقد قدم المحرر لرد أحمد زكى أبو شادى بقوله إن المجلة تنشر الرد « بحكم احترامنا حرية الرأى فى حدود القانون » لاعتقادها أن « الأدب هو المستفيد من وراء هذا النقاش » بغض النظر عن موافقة المجلة أو مخالفتها للآراء المعروضة . ولكن المحرر لا يترك هذه المناسبة دون أن يعبر عن رأيه الخاص ، فيوضح أنه شخصيا لا يعتقد أن هناك جدوى عملية من مثل هذه البحوث ، وأن الأولى منها بالعناية « الشئون الاجتماعية والاقتصادية فى مملكة يعيش سوادها الأعظم فى حكم المهمل بسبب سوء أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية » .

ويعاود أبو شادى الكتابة فى الموضوع مرة أخرى ، فى العدد اللاحق من « الإمام » (نوفمبر ١٩٣٧) وذلك بعد أن أثار مقال إسماعيل أدهم ما أثار من كتابات مضادة ، فيشير إلى ما كتبه الشيخ محمد فريد وجدى بك رئيس تحرير مجلة الأزهر ومديرها وموافقته على ما قال كل الموافقة . وفى الوقت نفسه يشير إلى ما كتبه الأستاذ الشيخ يوسف الدجوى عضو جماعة كبار العلماء ، ويصف ما كتبه الشيخ الدجوى على النحو التالى :

> إنه يمثل النقيض لأسلوب وجدى بك ولتناوله الموضوع ، مع فقدان أدب الكتابة والنقد فقدانا تاما اشتهر به معظم السادة المشايخ الذين يسيئون إلى الإسلام نفسه قبل منقوديهم بذلك التصرف العجيب . . . وعندنا أن الدين الحق لن تقوم له قائمة إلا بأمثال الأستاذ محمد فريد وجدى بك — وما أندرهم فى العالم الإسلامى — أولئك الذين يتبحرون فى اطلاعهم العصرى ويتجملون بمكارم الأخلاق ويعرفون معنى التسامح الفكرى وأدب المناقشة والإقناع .

٥ — حاشية أولى : —

لقد اعتدت أن أعاود قراءة ما كتبه محمد فريد وجدى ،

متأملاً ، قائلا لنفسى : هذا مفكر إسلامى جليل ، لا يجد حرجا فى الرد على من يعلن إلحادة بأكثر من سبيل ، ويواجه هذا الإلحاد محترما صاحبه ، مؤمنا بحقوقه الدستورية ، فلا يتحدث عنه إلا بكلمة « حضرة » جادا لا هازلا ، ومحاورا لا مرهبا ، ومناقشا الحجة بالحجة . هذا المفكر الإسلامى واثق من عقيدته ، واثق من تمكنه فى الإقناع ، واثق من قدرات العقل على استمالة الجاحد والملحد والشاك ، مؤمن أن العقل حجة الله على خلقه ، وأن العقل طريق الإقناع والإيمان على السواء ، فكان حواره تأليفا للقلوب ، مجادلة بالتى هى أحسن .

هذا المفكر الدينى يتحدث عن العلم فى عصره ، ويضنى نفسه فى إعداد موسوعة عن معارف القرن العشرين الذى يعيش فيه ، فلا يفتى ، بغير علم ، ويؤكد ضرورة أن يؤمن من يؤمن بالبينة وليس التقليد . ولا يخفى شعوره الفرح بعودة الدستور ، بعد احتجابه ، ويسعده أن أمته مصر تعيش « فى بحبوحة الحكم الدستورى » ، ويسلك فى الحوار مع الكتاب والمفكرين مسلك الدستور ، لا يضيق ذرعا بأحد ، ويعلن أن تسامحه من نفحات الإسلام نفسه ، وأن الحرية العقلية التى شهدها الماضى لم يزدد حيالها الدين إلا هيبة فى النفوس ، وعظمة فى القلوب ، وكرامة فى التاريخ .

وما ينبغى أن نفكر فيه حقا ، ونؤكده قولا ، بعد الهوامش السابقة ، هو أن كرامة هذه الأمة ، فى التاريخ ، قد أخذت فى الضياع حين ضاعت الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، وحين لم نبدأ من حيث انتهى إليه أمثال طه حسين وأحمد زكى أبو شادى ؛ وحين قمعنا العقل بالتقليد والشك بالتصديق ؛ وحين استبدلنا بأمثال الشيخ محمد عبده ومحمد فريد وجدى قوما آخرين ، فحق علينا القول : « أتستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير » (٦١/البقرة) .

بشـــير الســـباعى

محاكمة شارل بودلير

إذا ذكر اسم لوى بونابارت (نابوليون الثالث) ، المغامر الذى أقام الامبراطورية الثانية الفرنسية ، تذكرنا زوجته ، الامبراطورة أوچينى ، التى كانت لا ترتاح إلى إصرار ميرمييه على تعريفها بالأدب الفرنسى أو أى أدب آخر ، والتى كانت تسىء معاملة الكتاب والأدباء ، وهو ما كان يؤدى ، كثيراً ، إلى إحراج الامبراطور الذى رغم أن ميرمييه قد يئس من تثقيفه ـ كان يعتبر نفسه مثقفا ، بل واقدم ذات مرة على كتابة سيرة حياة يوليوس قيصر ، معتمداً ، بالطبع ، على مساعدة العارفين المباشرة ، وإن كانت الاستنتاجات الرئيسية التى توصل إليها بدائية وساذجة .

وإذا ذكر اسم شارل بودلير ، تذكرنا ديوانه الشهير « أزهار الشر » ، ونسينا ، غالباً ، أعماله الشعرية الأخرى وترجماته لأعمال ادجار پو وكتاباته عن ثيوفيل جوتييه وريتشارد ڤاجنر وتانهاوزر ورسائله ، على الرغم مما لهذه الأعمال والترجمات والكتابات والرسائل من أهمية استثنائية .

لكننا ، على أية حال ، لا نكتب هذه السطور للحديث عن كل هذه الأمور ، فهدفنا أكثر تواضعا : إننا نريد الحديث عن فضيحة !

والحال أن تاريخ الامبراطورية الثانية تاريخ حافل بالفضائح . وربما كانت أولى هذه الفضائح أن الدولة أخذت على عاتقها مهمة لعب دور كنيسة العصر الوسيط ، فتولت الدفاع عن « مكارم الأخلاق » ، ومحاربة « العيب » و« الهرطقة » بعد أن أنجزت مهمة تعريف كل هذه الأمور من زاوية مصالحها الدنيوية ، وحددت لـ « الرعية » واجباتها .

وبديهى أن الأدباء الفرنسيين كانوا جزءاً لا يتجزأ من « الرعية » (الرعاع) . ويجمع الدارسون لتاريخ الامبراطورية الثانية على أن الأدباء الفرنسيين المتجمعين

فى باريس كانوا يشكلون « بـروليتاريـا ادبية حقيقيـة » وكانوا يعاملون بالشكل الذى كانت الامبراطورية تعامل به كل المتضورين من الجوع : انها لا تستطيع ابادتهم لكنها تستطيـع التضـيـيق عليهم ، سعياً إلى درء الخطـر الذى يمثلونه .

وهكـذا وجدنـا أن الصحف الفـرنسيـة كـانت تلفظ انفاسها بعد توجيه الانذار الثالث إليها وأن كـل نسخة معروضة للبيع من أحد الكتب كان يتعين أولاً ختمها بختم رئيس قسم الشرطة وأن المؤلفات التى كانت لا تتمشى مع الروح الاتباعية ، السائدة كانت تمنـع من التداول وإن لجنة الرقابة على الكتب كانت تحول دون صدور ما لاحصر له من الأعمال التى كـانت ترى أنهـا « تجرح الأخـلاق وتسىء إلى الدين ورجال الدين » ، وأن كثيراً من الأعمال المصرح بنشرها من جانب اللجنة المذكورة كانت تتعرض للملاحقات الصحفية ثم القضائية بتهمة « الإسـاءة إلى الشعور العام » . وهكذا اقتيد فلوبير وبـودلير وبـرودون وآخرون كثيرون إلى المحاكمة إثر تحريك دعاوى قضائية ضدهم من جانب حراس « مكارم الأخلاق » !

كان ديوان « أزهـار الشر » قد حصـل على تصـريح بالنشر من جانب لجنة الرقابة وخيل لبودلير ، لوهلة ، أن إدخاله أخلاق جزيرة ليسبوس اليونانية إلى الأدب ، لن يسبب له مشاكل ، لكن أوهامه سرعان ما تبـددت ، فما فعله كان شيئاً جديداً تماماً لا يمكن أن يرتاح له المزاعون من دعاة الاحتشام !

أما السهم المسموم الأول الذى وجه إليه فقد كان مقالاً نشره الصحفى جوستاف بوردان .

لم يخلف بوردان غير كتيب وحيد ، كان قـد كتبه عن الراقصة الشهيرة بوماريه ، التى كان قد أحبها فى وقت من الأوقات . لكن هذا الحب سرعان ما تحول إلى كراهية بعد أن نشأت بين بوماريه وبودلير علاقة غرامية .

وجاء صدور ديـوان « أزهار الشر » ليشكـل فرصـة لبوردان للثأر من غريمه . وجرى التستر على هذا الدافع الخسيس بـالحـديث عن مسـاس بـودلـير بـ « مكـارم الأخلاق » وخروجه على « الاحتشام » الواجب !

واتجه الآباء الكاثوليك المتشددون إلى تحريك دعـوى قضائية ضد الشاعر الرجيم ، بينمـا التزم الليبـراليون الصمت تجنباً للأذى ووجد الشاعر نفسه وحيداً أمام هيئة قضائية لا تقل كرهاً لـ « البروليتاريا الأدبية الباريسية » عن الامبراطور المدعى والامبراطورة المتكبرة .

وأعلنت الهيئة القضائيـة أن ديوان « أزهـار الشر » ينتهك « مكارم الأخلاق » وأن الشاعر يستحق الحبس لمدة ثلاثة أشهر جزاءاً وفاقاً لما قدمت يداه !

وساعدت الحملـة الصحفية عـلى عزل الشـاعر ، إلى حين ، فالرأى العام الفرنسى آنذاك كان مشبعاً بـالرؤى المحافظة لكن الأزمنة تتغير ولا يصح ، فى نهاية الأمر ، إلاّ الصحيح . وكان الشاعر واثقاً من ذلك .

لقد ذهب مضطهدوه إلى مزبلة التاريخ ، أماً « أزهار الشر » فقد كتب لها الخلود . وفى عام ١٩١٧ وحده ، وهو عيد من أعياد الحرية البروليتارية ، الأدبية وغير الأدبية ، نشر الديوان فى باريس ست مرات ، فهل نتعلم الدرس ؟

والموسيقى ايضا

كانت الموسيقى مثلها مثل الشعر والتصوير والنحت والرقص والعمارة والمسرح شكلا من أشكال التعبد والتعبير الدينى . وكانت لها فى هذا المجال أشكالها وقوانينها ، وأنصارها وأعداؤها .

وفى الألف الأولى قبل الميلاد كان المعبد اليهودى فى بيت المقدس يضم فرقة من المنشدين المحترفين وفرقة موسيقية من « اللاويين » ، كما كان يتبعه كونسرفاتوار يضم حوالى ثلاثمائة طالب .

وقد ورثت الكنيسة المسيحية كثيرا من ألحان المعابد اليهودية بالإضافة إلى ألحان أخرى انتقلت من تراث اليونان ومصر وسوريا .

وتتكون الطقوس الموسيقية للكنيسة المسيحية من القداس والصلوات . أما القداس فيتألف من أجزاء ثابتة وأجزاء تتغير بتغير المناسبة . وأما الصلوات فهى ثمانى صلوات تبدأ من صلاة الصبح إلى صلاة النوم . ويعود الفضل إلى جريجورى الأول بابا روما فى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع فى وضع أصول الموسيقى الدينية وتنظيم طقوسها ، وإليه ينسب الترتيل الجريجورى الذى سمى بالترتيل المرسل .

لكن الموسيقى وجدت أيضا من رجال الكنيسة المسيحية من يقف منها موقف التحرج والتحفظ ، كما فعل القديس كليمانس الاسكندرى الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى ، ويؤثر عنه قوله « إننا بحاجة إلى آلة واحدة هى كلمة العبادة الطيبة ، ولسنا بحاجة إلى العيدان ، ولا الطبول ولا المزامير ولا الأبواق » . وهذا هو الموقف الذى تبنته الكنائس الأرثوذكسية ، وذلك فى مجمع لاوديكيا (اللاذقية) الذى عقد سنة ٣٦٧ وتقرر فيه ألا تشترك الآلات الموسيقية فى القداس وأن يكون الإنشاد غناء صرفا .

وفى القرن الرابع عشر عندما أخذت التراتيل الكاثوليكية المحافظة تتأثر بروح عصر النهضة ، أصدر البابا يوحنا الثانى عشر قرارا شهيرا سنة ١٣٢٤ أدان فيه الألحان والأوزان الجديدة ، وطريقة التدوين ، والأزمنة السريعة ، والزخارف ، والسكتات وتعدد الأصوات ، والأنغام الدنيوية التى أوجدتها الدراسة « الحديثة » ، وحملها مسئولية تشتيت انتباه المصلين وتعريضهم لتأثيرات ضارة خطيرة .

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الكاثوليكية بحركة الإصلاح البروتستانتية التى انفصلت عن كنيسة روما ، فتحرر الكورال البروتستانتى من التقاليد اللاتينية وتعرض لتأثير قوى من الأغانى الشعبية

الألمانية التى كان الموسيقيون البروتستانت يحتفظون بألحانها ويضعون بدلا من الكلمات الدنيويـة أشعارا دينية .

* * *

أما فى الإسلام ، فلانستطيع أن نجد فى (القرآن) ، آية واحدة تتعرض بالتحريم المباشر للموسيقى والغناء ، لقد كنا لانزال بعد عند النبع الأول المشترك ، فلما بعدت الشقة ، انفسح الطريق أمام المتأولين والفقهاء ؛ فإذا وقف أحد المتنورين عند الآية : **«إن أنكر الأصوات لصوت الحمير»** (س لقمان ـــ آية ١٩) ليرى فيها امتداحا للصوت الحسن ، أو عند الآية : **«يزيد فى الخلق مايشاء»** (س فاطر ـــ آية ١) والآية **«قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده»** (س الأعراف ـــ آية ٣) ، ليستدل بها على أن الزيادة والزينة تشتملان على الصوت الحسن ؛ أجابه أحد المتزمتين بالآية : «ومن الناس من يشترى لهو الحديث» (س لقمان ـــ ٦) وغيرها من الآيات المشابهة ، لكى يستدل بها على أن الغناء هو المقصود بلهو الحديث .

ولم يحسم الحديث النبوى المشكلة ، ففيه مايمكن تخريجه على انه تحريم للموسيقى والغناء ، أو على الأقل كراهة لهما ، وفيه أيضا عكس ذلك تماما ، غير أن الفقهاء الأربعة الكبار أخذوا بالأحوط ، فانتهوا فى قضية (السّماع) إلى نتيجة واحدة فى خطها العام : **«أبو حنيفة»** كره الغناء وجعل سماعه من الذنوب ، و «مالك» نهى عنه ، و **«الشافعى»** ردَّ شهادة من استكثر منه ، ولم يكن **«ابن حنبل»** بعيدا عن ذلك . وبدت المشكلة كما لو أنها لاتخرج عن الدائرة الفقهية الضيقة ، فلم نجد لها أثرا فى الحياة العامة ، إذ طالما كانت الحضارة مزدهرة والعقل منتصراً ، أمكن أن نجد الفقيه الذى يُحرم ، إلى جوار الفيلسوف الذى يُحلل ، ويؤلف فى علم الموسيقى ، إلى جوار الموسيقى والمغنى والمغنية فى كل مكان ، فضلا عن الصوفى الذى يردّ الشريعة بالحقيقة ، كما فعل **«الدارانى»** الذى رأى أن السماع لايجعل فى القب ماليس فيه ، و **«الهجويرى»** الذى تحدث عن المغزى الروحى للموسيقى ، و **«ذو النون»** الذى رأى أن السماع **(تاثير إلهى يحرك القلب لرؤية الله)** . كانت الساحة مليئة بكل هؤلاء من أنصار الفريقين ، فلما آذنت شمس الحضارة بمغيب ، أمكن لأحدالباحثين فى العصر العثمانى أن يرى سماع الموسيقى خرقا للقانون ، وصناعة الموسيقى اعتداء على الدين ، والشغف بالموسيقى تجاوزاً للإيمان ، يرد المرء كافرا .

إن هناك من يريد أن يقف بنا عند هذه النقطة المظلمة من التاريخ ؛ وعند هذا الضرب المتزمت من التأويل ، لنصوص لم تكن قط حاسمة التحريم أو التحليل .

أدب الرفض فى الاتحاد السوفييتى

الســاميزدات والتــاميزدات

أصبح الكلام عن الساميزدات والتاميزدات كلاما فى التاريخ ، فقد أدى أدب الساميزدات والتاميزدات ، وهو أدب الرفض فى الاتحاد السوفييتى ،دوره فى تقويض النظام الشمولى ، بل فى تقويض الاتحاد السوفييتى نفسه ، وأصبح تراثا قوميا يتداول الآن بحرية . ورغم أن أدب الرفض السوفييتى موجود منذ أواسط الثلاثينيات فنحن لانعرف عن إلا القليل ، والكتاب العربى الوحيد الذى عرف بالساميزدات والتاميزدات ، وهو كتآب الدكتور رمسيس عوض « ادباء روس منشقون » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب لم يظهر إلا فى بداية هذا العام ، وهذا التعريف الذى نقدمه هنا بأدب الساميزدات والتاميزدات مأخوذ من هذا الكتاب .

الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتى ، دخلت قواميس اللغات الاوروبية منذ سنوات ، وقد آن الوقت لتدخل إلى اللغة العربية . ولا تنطوى كلمة الساميزدات بالضرورة على معنى الخطر أو القمع من جانب السّلطة للكاتب او الأديب . ورغم هذا فإن الكلمة اصبحت مقرونة بالضغط والاضهاد الذى تلحقه السلطة بما يكتبه الكاتب ، الأمر الذى يضطره إلى ممارسة الساميزدات أو النشر الذاتى . ويبدو أن قانون العقوبات السوفييتى لم يكن يعتبر الساميزدات فى حد ذاتها نشاطا هداما أو ضارا بالدولة . ورغم هذا فإن أجهزة الأمن السوفيتية كانت تقف لها بالمرصاد وتسعى إلى انزال العقاب بكل من تسول له نفسه ممارستها . وعندما كان النشر الذاتى ينتقل من داخل البلاد إلى خارجها كان يتخذ له اسما آخر هو التاميزدات أى النشر خارج البلاد .

اشكال الساميزدات وانواعها :

وقد ظهر أدب الساميزدات فى الاتحاد السوفييتى فى صور وأشكال متنوعة . فهو أحيانا مكتوب بخط اليد أو بالكربون او الآلة الكاتبة ، كما أن أصحابه يسجلونه أحيانا على الأشرطة والكاسيتات . فضلا عن تنوع موضوعاته فهو يضم الوثائق والمذكرات والذكريات إلى

جانب القصص والأشعار . وفى كثير من الأحيان لم يكن يعرف للساميزدات صاحب بل كان الناس يتناقلونها دون أن يعرفوا مصدرها وقد ظهر الكثير منها فى معسكرات العمل أو الاعتقال وفى زنزانات السجون ليروى قصص التعذيب التى تقشعر له الأبدان . وفى بعض الأحيان كان كتاب الساميزدات ينجحون فى تهريب مخطوطاتهم إلى الغرب الذى كان يقوم بترجمة بعضه إلى اللغات الأوروبية المختلفة وأحيانا يتولى نشره فى لغته الروسية الأصلية بهدف تهريبه مرة أخرى إلى داخل الاتحاد السوفييتى . ومن ثم يتضح لنا أن الساميزدات كانت سلاحا يستخدمه الغرب فى حربه ضد النظام السوفييتى .

والمنشقون السوفيت الذين كانوا يستخدمون الساميزدات شيع وفرق اشد ماتكون تنافرا وتناحرا واختلافا . فمنهم من يهاجم النظام السوفييتى على أساس دينى مثلما يفعل سولجنتسين ، ومنهم من يهاجمه لأنه لايكفل للإنسان الروسى حريته مثلما يفعل زاخاروف ومنهم من يدعو إلى استبداد الدولة بالأفراد مثلما يفعل الستالينيون الجدد أو يدعو إلى السلافية الجديدة أو الصهيونية أو الفاشية .

نشأة الساميزدات :

الساميزدات ـ وهو أسلوب المظلوم فى الاعتراض على القمع والاضطهاد ـ سلاح روسى قديم يرجع إلى عهد القياصرة . ومعنى هذا انه ليس من اختراع السوفييت المنشقين على النظام البلشفى ففى عهد القيصرية وقبل أن يكون لماركس والماركسية اى وجود ألف الشاعر انتيوك كانتمير (١٧٠٨ ـ ١٧٤٤) عددا من الهجائيات التى تسخر من جهل الأرستقراطية الروسية وشرورها . ورغم الخطر المفروض عليها فقد قيض لهذه الهجائيات الممنوعة أن تذيع سرا بين الروس وذلك قبل نشرها فى ترجمتها الفرنسية فى لندن عام ١٧٤٩ ، فى حين أن الكتاب لم ير طريقة إلى النشر باللغة الروسية فى روسيا نفسها إلا عام ١٧٦٢ ، أى بعد وفاة مؤلفها بزمن طويل . ومن الوثائق الثقافية الساميزداتية الهامة التى ظهرت فى عهد القيصرية ذلك الكتاب الذى ألفه راديشتشيف بعنوان « رحلة من سان بطرسبرج إلى موسكو » (١٧٩٠) . ونظرا للخطر الذى فرضته السلطات القيصرية على نشر هذا الكتاب فقد التجأ مؤلفه إلى طبعه بنفسه على آلة طباعة صغيرة داخل بيته ، واستطاع بامكانياته المحدودة طبع ستمائة نسخة . وما أن نما هذا إلى علم السلطات حتى ألقت القبض عليه وقامت بنفيه وأمرت الأمبراطورة كاترين بمصادرة جميع النسخ المطبوعة وتدميرها . غير أن بعض النسخ تسرب ، الأمر الذى انتهى بإعادة نسخة وتوزيعه سرا بنفس طريقة نسخ وتوزيع الساميزدات .

وهناك نماذج سامزداتية أخرى كثيرة ظهرت فى عهد القياصرة مثل مسرحية جريبويدوف « الويل من الذكاء » (١٨٢٥) التى قرأها الروس وهى مازالت مخطوطا لم ير طريقه بعد إلى النشر . فضلا عن هجوم بوشكين الساخر اللاذع على طبقة الموظفين فى عهد القيصرية الذى انتشر سرا بين الناس انتشار النار فى الهشيم . وأيضا لم يكد الناقد المعروف بلنسكى ينتهى من خطابه المعروف إلى جوجول ومن هجومه الملتهب على نظام الرق وطبقة ملاك الأراضى حتى ذاع سرا بين الناس .

وقبل استيلاء البلاشفة على الحكم تفننوا فى استخدام سلاح الساميزدات حتى استطاعوا عن طريق منشوراتهم تحطيم النظام القيصرى . وبعد نجاح البلاشفة فى الاستيلاء على الحكم فى أكتوبر عام ١٩١٧ شهدت الساحة الروسية سماحة فكرية وحرية فى التعبير عن الراى بسبب عدم قدرة النظام البلشفى الجديد على توطيد أركانه .

واستمر الحال كذلك حتى تمكن البلاشفة من احكام قبضتهم على البلاد فى نهاية العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين ، الأمر الذى جل المعترضين والمنشقين على النظام الشيوعى يلجأون إلى اتباع نفس الأسلوب القديم الذى حاربوا به النظام القيصرى البائد . ولا شك أنه من سخرية الأقدار أن تتحول الساميزدات التى أتقن البلاشفة استخدامها للدعوة إلى النظام الشيوعى إلى سلاح استطاع المنشقون أن يشهروه فى وجه هذا النظام نفسه وأن يساهموا به فى تقويضه .

ويعطينا تروتسكى صورة دقيقة لمعنى الساميزدات حين يصف مصير الخطاب الذى كتبه عام ١٩٢٧ بعنوان « خطاب إلى المكتب المختص بتاريخ الحزب » والذى تعرض للقمع والمصادرة من جانب النظام الستالينى ، الأمر الذى اضطر تروتسكى إلى نشره سرا . يقول تروتسكى واصفا كيفية انتشار هذا الخطاب المحظور وكيفية تحوله من ساميزدات إلى تاميزدات أى من أدب محظور داخل حدود الاتحاد السوفيتى إلى أدب منشور خارج حدوده : « انتقل الخطاب فى الاتحاد السوفيتى من يد إلى يد ونسخت منه مئات من النسخ عن طريق اعادة كتابته على الآلة الكاتبة أو بخط اليد . واستطاع عدد محدود من النسخ التى غالبا ماكانت غير دقيقة أن تتسرب خارج البلاد حيث صدرت ترجمات له بلغات متعددة » .

وعندما قام ستالين بنفى تروتسكى خارج البلاد تولى تروتسكى بنفسه تحرير « نشره المعارضة » واصدارها باللغة الروسية فى منفاه .

وتضمنت هذه النشرة نموذجا للساميزدات ، فقد حوت بحثا جاءها بالبريد من داخل روسيا مهربا فى علبة كبريت ومكتوبا بحروف متناهية الصغر على أوراق لفائف السجائر . يقول الملحق الأدبى لجريدة التايمز اللندنية بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٧٣ أنه من المؤسف أن الغرب فى مبدأ الأمر لم يأخذ مأخذ الجد أدب الساميزدات والتاميزدات (أو الأدب المهرب من داخل الاتحاد السوفيتى والمنشور خارجها) . فلو أن الغرب تنبه إلى ما تنشره « نشرة المعارضة » فى الفترة بين ١٩٢٩ و١٩٣٢ لما وجد أية غرابة فى ممارسات ستالين البشعة المروعة التى كشف خروتشوف عنها فى الخمسينات .

وقد شهد الاتحاد السوفيتى ثلاث موجات من أدب الانشقاق المنشور سرا أولها تلك الموجة التى مهدت لمحاكمات التطهير بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٨ أو صاحبتها ، وهى المحاكمات التى أهلك فيها ستالين ألوفا من المنشقين الذين ينتمون إلى الحرس القديم من البلاشفة البارزين الذين لعبوا دورا واضحا فى اشعال نار الثورة الشيوعية وفى الحرب الأهلية التى أعقبتها . ولم تنجح سياسة القمع الستالينية ومحاكمات التطهير فى القضاء على معارضة بعض الأجنحة اليسارية . وليس هناك من يجهل مناوءة تروتسكى وبوخارين لستالين ونظامه . ويمكن القول أن سياسة القمع التى اتبعها ستالين أدت إلى أحياء المعارضة اليسارية الساعية إلى تصحيح مسار الثورة البلشفية والرجوع بها إلى الماركسية اللينينية الحقة .

أما الموجة الثانية من الساميزات فقد جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ففى العقد الأخير من حكم ستالين وبالذات فى الفترة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٣ ظهرت مجموعة جديدة من المناهضين للحكم الستالينى أخذت تمارس معارضتها سرا فى أوائل الأربعينات . وساعد على ظهور الموجة الثانية سهولة غزو الألمان للأراضى الروسية فى يونية عام ١٩٤١ . واستطاعت القوات النازية الحاق الهزائم النكراء بالجيش الأحمر : واتضح لستالين أن أعوانه من

العسكريين أمثال بودنى وفورشيلوف يفتقرون إلى الكفاءة العسكرية . وبسبب انكساره العسكرى المذل اضطر ستالين إلى الإفراج عن بعض معارضيه من السجون لأنهم كانوا أقدر من أعوانه على الذود عن البلاد وطرد الغزاة الألمان منها . وعهد ستالين إلى المفرج عنهم بمهمة التصدى لقوات الاحتلال وبمهام انتحارية فى مقاومة الغزو النازى . فكان ستالين بذلك يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد . فهو يرسل أعداءه السياسيين إلى حتفهم من ناحية ويستعين بهم فى طرد القوات النازية من ناحية أخرى . وقد استفاد هؤلاء من هذه الفرصة ، فقد حملوا معهم إلى الخارج ماكتبه زملاؤهم فى المعتقل فى نصوص أدبية وسياسية مناهضة للنظام . وتصور المذكرات التى كتبتها برجيت جرلاند عن سجن فوركيوتا فى الفترة بين عامى ١٩٤٨ و١٩٥٣ الأهوال التى شهدها هؤلاء المساجين . وهى مذكرات ذاعت سرا بعنوان « فوركيوتا ١٩٥٠ ـ ١٩٥٣ » . ومما لاشك فيه أن هذه الموجة الثانية أسهمت بدور فعال فى التمهيد للهجوم اللاحق الذى شنه خروتشوف على ستالين فى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى عام ١٩٥٦ والذى كشف النقاب عن جرائم ستالين وفظاعاته .

أما الموجة الثالثة التى استمرت إلى عهد قريب فتتكون من جماعة المنشقين الروس الذين ظهروا بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣ . ولعل أول وثيقة سامزداتية فى هذه الفترة هى التى تضمنت دفاعا عن تروتسكى ضد هجوم النظام السوفيتى عليه . وهى بعنوان « من قتل تروتسكى ؟ » وتحمل توقيعا بحرفى ! . م . والجدير بالذكر أن أصابع الاتهام فى اغتيال تروتسكى تشير إلى جوزيف ستالين . وفى موجة الساميزدات الثالثة تجمع فريق يضم الآلاف من المنشقين الروس نحو عام ١٩٦٨ حول اثنين من المنشقين اسمهما جريجورنكو وألكسى كوسترين تصديا للدفاع عن حقوق الإنسان وحقوق الشعوب فى الاستقلال . ومن ثم جاء اعتراضهم على سياسة القمع التى تتبعها بلادهم فى الداخل والخارج معا مثل غزو الكرملين لتشيكوسلوفاكيا .

وليس أدل على أن هذا الانشقاق ينبع من صفوف الشيوعين أنفسهم من أن كوسترين وجريجورنكو كانا من أعضاء الحزب الشيوعى الروسى . فضلا عن أن جريجورنكو كان واحدا من القادة العسكريين فى الجيش الأحمر . نادى كوسترين وجريجورنكو بضرورة نبذ السياسة الستالينية والعودة إلى اللينينية . وانضم إليهما ليونيد بليوتشى وهو رجل من أوكرانيا كرس حياته للدفاع عن حقوق الإنسان . وكذلك انضم إليهما بيوتر باكير وهو ابن جنرال فى الجيش الأحمر أعدمته السلطة البلشفية رميا بالرصاص فى محاكمات التطهير . وأخذت السلطات السوفيتة الابن بجريرة والده فزجت به فى غياهب السجون ومعسكرات الاعتقال لمدة سبعة عشر عاما ولم تفرج عنه إلا فى عام ١٩٥٤ أى بعد وفاة ستالين . وبعد إطلاق سراحه كرس هذا الابن حياته للدفاع عن الديمقراطية والحرية . واعترض على المحاولة التى بذلها البعض أثناء حكم برجنيف وكوسيجين لإعادة الاعتبار إلى ستالين وتبرئة ساحته فى نظر الشعب الروسى . ولكن السلطات السوفيتية وقفت له بالمرصاد فبدأت تمارس ضغطها عليه واضطهادها له فقدمته إلى المحاكمة فى سبتمبر ١٩٧٣ ، الأمر الذى اضطره إلى التوقف عن نشاطه . وعندما مات ألكسى كوسترين اجتمع نفر من أتباعه ومريديه فى نوفمبر ١٩٦٨ للاحتفال بذكراه وإلقاء كلمات التأبين . ثم تولى جريجورنكو جمع هذه الخطب والكلمات . وتحولت ذكرى وفاة كوسترين من اجتماع للتأبين وتعداد مناقب الفقيد إلى مظاهرة احتجاج سياسى

واسعة النطاق ، الأمر الذى استنفر رجال الأمن الذين القوا القبض على جريجورنكو وآخرين فى مايو عام ١٩٦٩ . وأودعت السلطات جريجورنكو فى أحد المستشفيات العقلية . وفى عام ١٩٧٤ تحرك أنصاره للمطالبة بإطلاق سراحه . وكان بيوتر ياكير واحدا من أبرز المدافعين عنه . وبعد إلقاء القبض على جريجورنكو أنشأ ياكير جماعة الدفاع عن الحريات باسم « جماعة المبادأة » بهدف الدفاع عن حقوق الإنسان فى الاتحاد السوفيتى . وبطبيعة الحال تعرضت هذه الجماعة للضغط والنفى والسجن والتشريد .

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تكونت جماعة يسارية سرية مناهضة من الشباب عرفت باسم « جماعة أعمال لينين الحقه » . وقد بدأت هذه الجماعة بين بعض شباب الجامعات الروسية مثل جامعات موسكو ولينينجراد وكييف وأوديسا . وهذه الجماعة نشأت بمعزل عن جيل البلاشفة القدامى . وكانت ظروف نشأة هذه الجماعة كما يلى : فى عام ١٩٤٨ اجتمع عدد من الشباب فى خمس جامعات روسية لمناقشة الشعار الذى روج له بوريس باسترناك فى كتاباته التى طال حظرها ومفاده أن العدالة الاجتماعية تتعارض مع الحرية الروحية . وبعد مناقشات مستفيضة انتهى الطلبة المجتمعون إلى رأى يتلخص فى أن النظام الجماعى يقضى على كل بارقة أمل فى حصول الإنسان على حريته الروحية . ومن ثم ذهب الطلبة إلى أن الحل لهذا التناقض ، يكمن فى لامركزية السلطة ، ونادى الطلبة بضرورة الثورة السياسية التى تهدف الى استبدال البيروقراطية السوفيتية بنظام ديموقراطى .

وعندما انفضح أمر « جماعة أعمال لينين الحقة » قامت السلطات بالانقضاض عليها وحكمت على المئات من أعضائها بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة خمسة وعشرين عاما . وفى السجون قابل هؤلاء الشبان غيرهم المعترضين الذين ينتمون إلى الأجيال الأكبر سنا . وهناك اختلط النزلاء الشبان الجدد بالنزلاء القدامى . وكان من الطبيعى أن يحتدم النقاش بينهم وأن يختلفوا فى وجهات النظر حول موضوع الحرب أو الثورة . أى أيهما أفضل من أجل التخلص نهائيا من الاستبداد الستالينى : قيام حرب حاسمة من الغرب وروسيا يندحر فيها النظام الستالينى ، أم إشعال نار الثورة ليس خارج الاتحاد السوفيتى ، بل داخله أيضا . وذهبت قلة من المعترضين إلى أن فى انتصار الغرب العسكرى على الشرق كسرا لشوكة ستالين وطغيانه . وقد دعا هذا الفريق بعد وفاة ستالين إلى التعايش السلمى بين مالنكوف وأيزنهاور . ويطلق على هذا الفريق « أنصار الولايات المتحدة » ولكن بعض الشباب رأى فى أى تقارب روسى أمريكى خطرا يتهدد حقوق الطبقة العاملة فى كل مكان . فالسوفييت لايقلون عن الأمريكان فى استعدادهم لاخماد روح الثورة فى أية بقعة من بقاع العالم .

وفى نفس الوقت الذى قامت فيه السلطات السوفيتية بتصفية جماعة أعمال لينين الحقة نشأت فى موسكو منظمة شبابية سرية أخرى تدين بالمذهب الماركسى ولكنها تفهمه على نحو فوضوى وسيندكالى . ورفعت هذه الجماعة الثانية شعار « سوفييت نعم ولكن لا للحرب الشيوعى» .

والجدير بالذكر أن محاكمات التطهير التى اجراها ستالين فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٨ تمخضت أيضا عن ظهور مجموعة أخرى من الشباب الشيوعى المتمرد تعرف باسم « جماعة لينين » استطاع البوليس السرى أن يكتشف أمرها ويحطمها عام ١٩٤٧ . هذه الجماعة أصدرت خطابا غفلا عن الإمضاء بعنوان « خطاب إلى ستالين » انتشر سرا فى الاتحاد السوفييتى ، ويبدو أن

مؤلف الخطاب تلمس الأعذار لمحاكمات التطهير (١٩٣٦ - ١٩٣٨) بدعوى أن البلاد كانت تتعرض لعداوة النظام الرأسمالى من ناحية وهجمات الفاشية الشرسة عليها من ناحية أخرى . ولكن الأمر فى نظر صاحب الخطاب أصبح مختلفا بعد أن تغيرت الأحوال وخرجت روسيا مظفرة ومنتصرة فى الحرب العالمية الثانية . فضلا عن أن حدة عداوة العالم الرأسمالى تجاه الدولة السوفيتية قد خفت عن ذى قبل . ويرى صاحب هذا الخطاب السامزداتى أنه ليس هناك فى ظل الظروف الجديدة مايدعو إلى استمرار نفس السياسة القمعية القديمة التى انتهجها النظام السوفييتى .

وبعد وفاة ستالين ساهم لفيف من خيرة الأدباء الروس عام ١٩٥٦ فى إخراج مجلة لم يصدر منها سوى عددين قبل أن تتعرض للحظر والمصادرة . يقول سفرنسكى أن مايلفت النظر فى العدد الأول تلك القصائد التى نظمتها مارجريتا أليجر ونيكولاى زابولوتسكى الذى أمضى جانبا من حياته فى معسكرات الاعتقال الروسية والذى حددت السلطات السوفيتية اقامته خارج موسكو بعد أن تم الإفراج عنه . وفيما بعد استطاع زابوتسكى أن يتجاوز ظروفه السيئة وأن ينشر ديوانا يتسم بالجدة والصدق فى التعبير . واستطاع نيكولاى زابولوتسكى أن يجمع فى شعره بين الغنائية والاهتمام بالسياسة . وبالإضافة إلى ذلك نشرت مجلة « موسكو الادبية » فى عددها الأول قصيدة ألفها تفاردوفسكى بعنوان « صديق الطفولة » ، ويتضمن هذا العدد هجوما على الستالينية ظل مستمرا فى العدد الثانى والأخير من المجلة .

كان الشاعر الكسى سيركوف آنذاك ممثلا للقمع السلطوى فى عالم الأدب . ومن ثم فقد طالب بواد النهضة الروسية التى بدات تلوح فى الافق . يقول سيركوف فى هذا الشأن أن كثيرا من الادباء السوفييت أخذوا ينطلقون على حل شعرهم ويبتعدون عن الواقعية الاشتراكية . وينحى سيركوف باللائمة على الافراط فى التسامح مع التجارب الجديدة فيقول أنه منذ بضعة أعوام سعى بعض الأدباء والفنانين أمثال ماير هولد وتيروف وبولجاكوف وبابل إلى المغالاة فى استحداث التجارب والتجديدات الأدبية والفنية التى استقبلتها السلطة بالحظر والرفض معا . أما السنوات الأخيرة فقد شاهدت إجراء للتجارب الجديدة دون ضابط أو رابط ، ومن ثم فقد ظهر بين الأدباء السوفييت اتجاه لتقديس بوريس باسترناك والاعلاء من شأن الشعراء الذين يحتذون حذوه واتجاه مماثل لاعتبار مارينا تسفتيفا أعظم شاعرة أنجبتها روسيا فى القرن العشرين . وينحى سيركوف على هذين الاتجاهين بالملامة والتقريع . وامتد أذى هذا الشاعر السلطوى إلى كثير من الأدباء الموهوبين أمثال مارك سيشجلو ودداديستيف وكافرين وجرانين ، فضلا عن الكاتبين الهجائيين ألف وبتروف . ولكن ألكسندر تفادوفسكى هاجم الشاعر سيركوف ، وحين مات تفادوفسكى طلبت عائلته من سيركوف الا يحضر جنازته . ولكنه حضر الجنازة بالرغم من هذا ، فضلا عن أنه ألقى تأبينا للفقيد وبداه تمتدان نحو التابوت .

وفى نهاية الأمر أدركت السلطة أن سيركوف لايصلح لدور الرقيب بسبب افتقاره إلى الموهبة ، ومن ثم فإنها سعت إلى تجنيد بوريس باسترناك كى يقوم بهذه المهمة ، وبعد الهجوم الضارى الذى شنته السلطة على زوتشنكو واخماتوفا طرق بيت باسترناك رجل عسكرى ذو رتبة عالية فى ملابس مدنية وطلب إليه باسم الحكومة الاشتراك فى الهجوم على اخماتوفا بسبب ما أسماه بقصائدها غير الوطنية . واستنكر باسترناك هذا الأمر واحتج بقوله أنه

لا يمكنه أن يهاجم اخماتوفا لأن وشائج الصداقة تربطه بها . وتضايق من ذلك المسئولون فى الحكومة فتوعد واحد منهم باسترناك متهما اياه بأنه ينظم شعرا يستغلق على الأفهام . واعترف باسترناك بصعوبة شعره وأضاف أن هذه التهمة ضده ليست جديدة فقد سبق أن وجهها تروتسكى إليه . وأوعزت الحكومة إلى عميلها سير كوف أن يتولى امر باسترناك فكتب مقالا هاجم فيه باسترناك واتهمه بالإغراب والاغتراب معا .

وفى ٢٩ أغسطس ١٩٥٧ اقامت السلطة إتحاد الكتاب الفيدير إلى الروسى بهدف مقاومة الأدباء التقدميين الذين تزايد عددهم داخل تنظيم موسكو . وعينت السلطة فى هذا الاتحاد الجديد عددا كبيرا من مخبرى النظام الستالينى القديم وعملائه . واستهدفت بقبول هذا العدد الكبير من البيروقراطيين أبطال أى أثر للأدباء التقدميين .

« التحرير »

تعرية الحلم

يبدأ إبراهيم عيسى روايته القصيرة المثيرة «العراة» ، بإيقاع الصدمة .

ومن اللحظة الأولى يضعنا أمام «سر الخلق» أى أمام سرّ البداية : كابوس الخوف ، إطباق الرعب ، الوحدة المحيقة ، وهبوط القهر — من غير أدنى تبرير — وتمزيق الوجود الذى سوف نراه يتحول إلى تحطيم للعالم . كائنات غير مفسّرة قادمة من السماء توقع عقاباً مدمراً بذلك الراوى الذى يبوح لنا بروايته ، ولا يسمّى نفسه ولكنه يصف نفسه — فى الآخر — بوضوح كافٍ .

. والقادمون من السماء هم فى تصورى القادمون من أعلى ، فقط ، أى القادمون من مراكز السطوة والتحكم والأمر . وليس فيهم إيحاء دينى أو ميتافيزيقى ، بحال ، لأن الرواية كلها يُعوزها فعلاً هذا البُعد الكونى فهى رواية أرضية مهما كانت فانتازية .

يقول لنا الراوى بعد المشهد الكابوسى الأول الذى يستغرق الفقرة الأولى والفقرة الثانية والذى اعتبره مقدمة العمل أو تمهيداً له ، والذى سوف تتوالى بعده مشاهد كابوسية متلاحقة «وتركونى محطماً وحيداً» ، موصوماً بهزيمة مؤبدة . «وفى مفتتح الفقرة الثالثة من روايته ، على هذا النحو ، تلخيصٌ وافٍ أو تقطير لما تحمله الأحداث لنا ، بعد ذلك ، الترك أو النبذ ، التحّطم ، الوحدة ، ووصمة الهزيمة .

الا اذا وجدنا فى المشهد الأخير من الرواية مايناقض هذا المفتتح ، ويعدله ، ويبرّره .

ليس هنا ثم «أحداث» بالمعنى المألوف ، بل تتابعُ يُسيّره جماح منطلق .

وفى استعادة سريعة لمجرى السردية فى الرواية اتبين ميلاداً جديداً ـ بعد موت مائة عام ، وظهور روح السخرية والدعابة التى تنقذ العمل من جدّية الكابوس وجهامته ، ثم تظهر «المرأة» — والمرأة دائما لا اسم لها — ثم قطعٌ مفاجىء على انقلاب عسكرى ، فإذا كان

* العراة ، ابراهيم عيس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢

مصطلح «القطع» هنا مستعاراً من لغة السينما فلأن الفنّ القولى أو الكتابىّ هنا يمتزج والفن السينمائى فى ابتعاث قوىّ لفيلم «الخطايا» الذى يتقمص فيه الراوى شخصية عبد الحليم حافظ أمام نادية لطفى ، يخرج من إهابه ويدخل فيه ، كأنما يوجد فجوة أخرى للوهم أو التخييل فى داخل الفانتازيا أى شطح التهاويل التى تتخلل العمل كله ، وسوف يعود الراوى إلى هذه التقنية مع فيلم آخر يُحل فيه فاتن حمامة ـــ هذه المرّة ـــ محلّ حبيبة مفقودة .

فى الفقرة السادسة نجد مايسميه الراوى «الفراغ الملىء» ثم عاصفة الخماسين ، وهنا يظهر رجل ، ثم دميّة جنسية حيّة ومشهد شبقىّ عارٍ وواضح ـــ كأنما هو تأكيد لتيمة أو موضوعة الآلية ـــ وخاصة فى الحب وفى الجسد ـــ وانحسار كل دفء إنسانى عن الحب . ولعلنا نلاحظ أننا هنا بالضبط فى الفقرة التى تقع فى قلب الرواية كلها ، بأكثر من معنى .

ويستمر الاحتجاج المتصل على الآلية التى تسود الحياة ، وعلى الجمود الذى تتصلب وتتشيأ به الكائنات ، واذا نحن فى نفق تنخلع فيه رأس الراوى ، وينكسر عنقه .

ولكن الكابوس الصاحى ، المروىّ بلغة تقريرية بحتة ، يستمر وإذا نحن فى غمار مشهد عربدة شبقية تسقط فيه الجياد العربية البيضاء الأصيلة ، وتسقط الأحلام القديمة البريئة ، وتعود العربدة المشتطة الميكانيكية التى لا علاقة لها ، بالمرة ، بالعربدة الديونيزيّة المليئة بمعانى الخصوبة ،كل جموح شبقىّ فى هذه الرواية هو جموح قاحل مجدب ومضاد للخصوبة بل وللحياة نفسها ، تمتهن الشعارات النبيلة فى قسوة ساخرة ومريرة حتى لتوشك أن تهزم نفسها وتُحبط غرضها ، سخرية من الذات ومن الرومانسية القديمة (التى لعلها تستحق هذه السخرية فعلاً) .

واذا كانت عملية التعرية الانثوية الجماعية فى هذه الفقرة (٨) هى فى النهاية تعرية للرومانسية ، فإننى لست مع انصار مايُسمى «بالحب الجميل» لا لأنه حبٌ جميل ، بالعكس تماماً ، لأنه لم يكن قط «جميلا» بل كان فى حقيقة الأمر مسرف الحلاوة والسكرّية ومن ثم فهو طفلىّ وزائف العذرية .

ولكن ردّ الفعل فى عملية التعرية هو على الطرف الآخر شديد الخشونة ، بل يصل أحياناً إلى مجرد البذاءة . ولست بالطبع أبحث فى الفن عن وسط ذهبىٍ معتدل معقول وعاقل ، لعل هذا ضد الفنّ ، بل اريد أن أبحث عن صدقٍ يجمع بين النقائض دون أن يسقط فى هوة أى منها .

وبمزاد بيع الأجسام ـــ فهى ليست أكثر من بضاعة مبذولة ـــ تنتهى هذه الفقرة وتسير الرواية سريعاً نحو نهايتها التى نجد فيها المراة ذات العشرين الف وجه تمارس عملية زواقٍ وتجميل اصطناعية متكلفة ، ونعود إلى تقنية تداخل الرواية بالسينما وتراكب تخييل الشاشة البيضاء بفانتازيا الرواية من ناحية ونتوء مشاهد الواقع الجاف من ناحية أخرى .

وتنتهى الرواية بنغمة كريشيندو رائعة وقوية وفعالة ، مشهد تحول الراوى إلى قرص مضادٍ حيوى تبتلعه المرأة ـــ التى هى فى تقديرى مسخ للحبيبة المفقودة ـــ وانتقامٌ منها فى الوقت نفسه بفعل الرواية نفسه ـــ والغرق،غرق القرص الراوى فى داخل جسمها ، بينما هو يرى جسدها المشوق الحليبى البشرة مرسوم التفاصيل

كيف ؟ أليس فى هذا الجمع بين الداخل والخارج نوعٌ من الاعتساف ؟

أهو خلط غير منتبهٍ إليه ، أم هو تجميع ، من غير محاولة للإيهام ، بين قطبين متضادين ؟ الداخل والخارج ، على أسلوب بريخت الذى يرفض أن يَدَعَك مخدوعاً ـــ على نحو ما ، بالاندماج الكامل فى عملية الإيهام الفنّى ، بل ينخسك ـــ لكى يوقظك ـــ حتى ترى ، وتفكر ، بإيجابيةٍ ومشاركةٍ منك ، ولاتنساق بسلبيّةٍ مستنيمة .

مشهد الفرق فى داخل الجسم ليس غريباً تماماً عن الأدب الفانتازىّ ، ولكن وظيفته هنا هو استمرار لتيمة الرواية كلها : الآليّة وسلعيّة المرأة مقابل عضويتها البحتة ووظيفيّتها الخام كلاهما نفْى فظّ لرومانسية مُهدرة ومفتقدة ، يلهمها حنين مكبوت ولاجدوى فيه لحلم الحب الرومانسى الضائع وتأتى مصداقية هذا الافتراض من مشهد كابوسىّ مقلوب لمشهد الشرفة بين رميو وجوليت ، وإلى أن نصل إلى الرحم نمر بمشاهد بصريّة سينمائية جداً فى داخل عضوية جسم المرأة المكبّر الف الف مرة ، بكاميرا مقرّبة ، مجهرية . تذكرّنا قليلاً بفيلم آخر (هل هو «حدوتة مصرية» ؟) فمن الواضح أن هذه الكتابة تخترقها السينما ، تتخللها وتخامرها وتقطعها بتقنيات سينمائية .

ولكن رواية هذه المشاهد تأتى فى مجابهة قرص المضاد الحيوي (المتكلم بضمير الأنا) مع جيوش الكرات البيضاء وهى مواجهة تتخذ تقنية استلهام التراث بلغة توحى بالسير الشعبية دون أن تتلبسها تماماً .

والمشهد الأخيرُ الفعّال والمدهش فى قُوّته وصدمته هو مشهد الميلاد الثانى للراوى ، ناضجاً ، مجرُبا ومجرِّبا ، محنُكا وصاحياً ورَجُلاً فى النهاية من رحم هذه المرأة الحبيبة التى يوحى النص أنها قد ضاعت أخيراً ، فقد مرّ الراوى إذن باختبار طفولته العاطفية ، وبدأ يخطو إلى عتبة الرجولة بعد أن لفظته الحبيبة القديمة من رحمها .

* * *

وهو مشهد مُلهم بواقعيّة أرضية وعضوية وحسية هى اللحن الضدّى ـــ أو الكونترابنطى ـــ لجموح الفانتازيا المحلّقة وشطحاتها الهفافة .

فهل من دلالاته النهائية صدمة سقوط الرومانسية على شكل صدمة سقوط الرجل من رحم الحبيبة ، مولودا ناضجاً ، ووقوعه على خشونة أرض الواقع وجفافها ؟

إنه فى النهاية مازال وحده ! لا أحد يهتم به ، لا أحد ينظر إليه ، بل لا أحد يراه

أليست هذه الوحدة هى إدراك النضج ، وعبور المحنة من المراهقه إلى الرجولة ؟

إنه يولد عارياً تماماً . أليس هذا العرى الأخير هو الكشف المعرفة ؟

* * *

لم أكن أنوى هنا أن أسرد حكاية الرواية ، فليس فى هذا كبير غناء ، إن كانت فيه جدوى على الإطلاق ، ولكنها استعادة تأويلية ممكنة (من بين ممكنات أخرى) لعل فيها مداخل إلى فهم هذه الرواية المتفردة فهماً أعمق ، أو إلى تذوقها وتقييمها .

* * *

هذه فانتازيا تجريدية تعتمد الشطح فى تهاويل التخييل كما تعتمد التلخيص الموحى والتفصيلى أحياناً

لمظاهر الواقع وجوامده .

وهى فانتازيا تنتمى إلى هذا الكاتب الشاب وحده انتماء لايشارك فيه أحدٌ من أسلاف الفانتازيا الكبار . ومن غير أن نضع مقارنات فى التقييم ، أشير فقط إلى فانتازيا كافكا التى تضفى على تهاويل الخيال ومسوخه مسحة واقعية وتكسبها رقائق تفصيلية ، بنبرة هادئة صاحية تُحيل التهاويل إلى وقائع كأنها يومية وأرضية ولا هى فانتازيا بورخيز التى تختلق الواقع الروائى اختلاقاً تصنعه من نسيج مخلوقات وهمية وحقائق تقريرية لم تحدث قط ـــ وهى أقوى فعلاً وأثراً من كل وقائع التاريخ ، ولا فانتازيا واقعية ماركيز السحرية وأضرابه التى يشتط فيها الواقع المرئى فجأة إلى خيالٍ رمزى وشعرى .

هنا فانتازيا تستلهم روح العصر أو تتصل بها اتصالاً وثيقاً . أعنى أن هذه الفانتازيا تتصف ـــ على الأقل ـــ بأمرين :

الأول : هو الأساطير المعاصرة المصنوعة التى تتمثل فى «الرسوم المتحركة» أو «شرائط الرسوم» سواء كان ذلك فى السينما ـــ فى أفلام الكارتون ، كأننا هنا نشهد والت ديزنى مجرداً من كل طفوليته ، وكابوسيّا وعنيفاً معربداً فى شطحه الآلّى .

أما الأمر الثانى : فهو حضور الدُمى ، مايشبه الروبوت الذى يتكلم ويتحرك كأنه إنسان آلى ، صناعى .

ومن ثم فإن الفنّ القولى هنا ـــ أى الكتابة ـــ يتصل اتصالاً أساسياً بظواهر غير قولية وغير أدبية . وليس هذا مجرد استعارة أو إدخال مُقحم لهذه الظواهر بل هو تمازج حميم .

وفى هذا تكمن فرادة هذه الرواية ـــ مهما شابها من عطب هنا أو هناك ـ أى فى أنها نموذج قـوى لما أُسميـه الكتابة عبر النوعية التى تتمثل منجزات الفنون الأخرى غير الأدبية ـــ كما تتمثل الانواع الأدبية الأخرى من شِعْر ومسرح تستوعب منجزات هذه الفنون وتتوحّد بها ، لكىْ تغدو نوعاً جديداً من الأنواع الأدبية .

وعلى وجازة هذه الرواية ـــ وقد تكون الوجازة ميزة ـــ فإنها تصنع رؤيا مستقبلية تعلن سقوط العالم الذى عرفناه ، أو تحطّمه .

وفى هذه الفانتازيا ـــ التى تخامرها واقعية تحتية ان صح التعبير ، بل تنقّطها مشاهد مغرقة أو مفرطة الواقعية فى جمود تفصيليتها وحياديتها ورصد مظاهرها بعين باردة ولاقطة ، فإن الدلالة الكامنة هى انهيار ـــ أو دحض ـــ الحب . وهى الدلالة التى تتخذ مظهراً محورياً وسافراً فى ممارسة الحب بين الأشقر أمريكىّ الشكل وبين الدمية (أو شبيهة الحبيبة) .

وعن انهيار أو دحض الحب يتأتى انهيار العالم وتشظّيه ، بل تحطم جسم الراوى ـــ اللابطل ، حتى ميلاده الثانى ، ومايتخلل ذلك من رؤى هذائية كابوسية تذكّر برؤيا الأبوكاليبس أى القيامة أو يوم ينفخ فى الصُور .

ولكن دعنا لاننسى أن انهيار أو دحض الحب فى «العراة» هو إنكار وإسقاط للحب ـــ وللحلم الرومانسىّ «الجميل» على مستوى أول فقط ولكنه تأكيد مقلوب للايمان بالحب ـــ أو بالعشق ـــ وحنين مستبدّ له ، على المستوى المضمر أو الكامن أى على المستوى الأحقّ .

فالكاتب ليس عدمياً ، ولاعبثياً ، على الرغم مما قد يبدو ،

إنه فى صميمه مازال رومانسياً — وإن كانت رومانسيته ممرورة ومحبطة — وفى نهاية الأمر فإن المواقف والمشاهد التى نراها ونحياها فى قلب واقع العالم اليوم أشد ايجاعاً ومضضا وغرائبية من أى عمل فانتازى .

***

لامفرّ ن تناول الأسلوب ، واللغة ، فى هذه الرواية ، لأنها بالفعل تُعنى بهما عناية خاصة .

ومن البدهى — وبنافل القول — أن الأسلوب من صميم الرؤية ، ولاتفرقة ممكنةً بينها .

لغةُ «العراة» عصبية ، مفككة ، وفيها نأى بنفسها عن الغوص إلى أعماق داخلية واستكناه الخفىّ من فوران العالم النفسىّ الداخلى . لأن الكوابيس والهذاءات هنا متجسمّة فى الخارج ، أو متموضعة فى واقع متخيَّل بل شطَّ به الخيال .

وهى اللغة المُثْلى — أو على الأقل الأكثر اتساقاً — مع عالم آلى يتهاوى .

آلية هذا الأسلوب — فى مواضع — كأنها إنذار بـآلية العالم الذى جاء أو القادم وشيكاً ، وهى فى الوقت نفسه إدانة لها .

ولكن « الشاعرية » المسرفة ، والتشبيهات أو المجازات التى تبدو كأنها متعُملة أو مصنوعة صنعاً تبدو فى مواضع نتوءات حقيقية تكشط انسيابية اللغة عامة وتوقف مجرى إيقاعاتها السريعة .

ولنأخذ بضع أمثلة على ما أسمية «سَرَف الشَعْرنة» ، منها «كأن دود القز صنع من انفاس شرنقتة ، مبططاً على مساحة من بيض الأوز المتكسر (ص ٥٥) ومنها قوله : «بقايا مأكولات الريح فى إفطارها الأول يعنى مابقى من عصف الريح ! ص ٧٦

أو «إنكشف لهم قلبى فبصقوا فيه ماء مغليّا ودخاناً كثيفاً» ص ٥٧

أو «تحسست كفّاى .. طعم الفراش» ص ٦٢

أو «حشرجة صقر ميت على كتفى» ص ٥٧

أو «نور كهربائى مخنّث مولود سفاحاً فى حلكة الظلام الجاثم» فى أول صفحة فى الرواية .

أو «تفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد» ص ٥٩

قد تُغتفر هذه الإغرقات فى الشاعرية ، أو لاتغتفر — أن كان ثمت مجال للغفران أو غيره هنا ولكن لاشك عندى انه ممايحسب للكاتب طواعية لغته ، ورقةُ شاعريتها فى مواضع ، وبراعة استخدام التعبيرات الشعبية التى تكْسِب النصّ الروائى حيوية وتدفقاً وقرباً ألى القلوب : «خلاص ، لا أريد أن أكلم واحدة منكن» أو «ماشى ، انتم أحرار» أو «التقطت أنفاسى بالعافية» وهو فى هذا يخطو خطوة واثقة فى طريق شقّه على حيطة وتحسّب الكاتب العظيم شبه المنسىّ ابراهيم عبد القادر المازنى ، عينه ظلت طول الوقت على سلامة المفردة الشعبية ونسبها الصحيح للفصحى أو أستاذنا الكبير يحيى حقى الذى لم يتردد فى دعوة المفردة العامية البحت ، عريقة المحتد فى شعبيتها مع عاميتها ، لكى ينسجها فى لحمه لغته المتفرده وسداها ، نسجاً حميماً ؛ وأظننى قد لمحت خطوات فى هذا السبيل نفسه .

وليست المفردات أو التراكيب العامية أو الشعبية عندما تأخذ مكانها الحق — ومكانتها — فى العمل الفنى مجرد حيلة شكلانية أو حذق فقط ، بل هى دائماً مرتبطة — كما

هو بدهىّ بما يحمله النص من طاقة دلاليّة ، بمعنى ، أو بمضمون ؛ وهى هنا قيام قطبين فى رؤية الرواية للعالم : قطبٌ هو إلى الأرضية والواقع اليومى وجفائه اقرب ، وقطبٌ أدخل فى فلك الشاعرية والرومانسية المفتقدة المهدورة ، قطبٌ إذن لا ابتعاث له إلا بلغة الشارع — مع غناها وتفردها ، وقطب آخر فيه فُسحةٌ لفصحى رقيقةٍ أحياناً وغنائية مرهفة .

ومصداقاً لهذه الرؤية نجد على طول الرواية وعرضها — تبادلاً وترادفاً بين فقرةٍ شاعرية محلِّقة وفقرةٍ تُرص فيها مظاهر جوامد الواقع الخارجى ، ولنـر إلى صفحة ٥٩ على سبيل المثال حيث نجد وصفاً دقيقاً «للغرفة التى فيها المقعد عن يمينى فوقه شريط المضاد الحيوى وورق قديم وكوب فارغ والباب معلقة «خلفه ملابسى المبعثرة ، وأمامى رفان من مكتبه تحتوى عدداً من دواوين محمود درويش ومجموعة كتب من آثار الفراعنة ومستطيل خشبى صغير يضم شرائط الأغانى وأريكة فراشها أحمر خافت منقوش وذراعاها من خشب مزوق مضلع ثم صوان ضخم إلى آخره إلى آخره وبعدها مباشرة : النوافذ مغلقة والضوء معتقل فى الخارج عن الدخول / وتحجرت داخلى دماء / وتفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد .. إلى آخره إلى آخره . وليس هذا بمثال وحيد بل هو نسق — حتى ليوشك أن يكون نمطاً — لتقنية أسلوبية هى فى صميمها وشايةٌ بقيمة دلالية ثابتة هى قيمة الصعود ثم الهبوط فى حركة متصلة تكوِّن عصب الرواية .

هذه الحركة تترجم عن نفسها أيضاً فى تعاقب الفقرات وتعاقب الجمل عنده على نغمية دقات آلية تقريباً : «كانت الشوارع ملآنة بالخلاء .. فى فراغ مكثف فى جوانب الامكنة ، بين المنعطفات ، داخل الزوايا ، على الجدران ، فوق الشرفات ، خارج النوافذ ، أعتاب البنـايات لا مركبات ولاسيارات لابشر ، لاناس » وهكذا .

ومن تقنيات الرواية — ودلالاتها — استخدام أسلوب الهامش الذى يأتى بين الأقواس ، لكسر الاندماج ، وإنزال القارىء من علٍ ، ونخْسه بتعليق أو تعديل أو ملاحظة لكى يصحو ويفيق من وهم الانسياب مع التهاويل ، وليس أسلوب التحييد او التغريب هنا بريختياً بحتاً — فلدينا فى هذا المجال أعراق تليدة من التراث — ولكنه يتسق اساساً مع سياق السلّم الموسيقىّ الذى اعتمده الكاتب — الشاعر صعوداً وهبوطاً ، كما اسلفت .

وعلى هذا النسق أيضاً يتخذ الكاتب لغة الحلم مرة — «وجدت نفس أجلس على مقعد مثبت فى ارض عربة قطار بضاعة يسير .. إلى مالا نهاية الكون .. «(ص ٨٥) كما يتخذ بعد ذلك مباشرة لُغة الكارتون السينمائى بشطط خطوطه الحادة : «عنقى ينكسر ويتحرك ، ينتزع من مكمنه ، من كتفى ، عنقى يذهب عنى كأى مشهدٍ هزلى نراه فى كابوس خاطف — وأضيف من عندى «كابوس هزلى سينمائى خاطف» — الرأس المنتزعة الملقاة على أرض العربة لم تسفر عن موتٍ إطلاقاً أنا يقيناً أعيش ..». وهكذا .

فى الرواية بضع هنات — أو أخطاء لغوية صريحة وليست من قبيل تطويع اللغة فنياً أو إعادة تركيب سياقاتها فهذا مشروع بل قد يكون أحياناً ضرورياً (ولينظر الكاتب صفحة ٨٣ أو ٨٧ أو ١٠٦) فإذا كان اندفاع اللغة وتدفقها من ميزات عمله ، فلعل هذا الاندفاع لايفضى به إلى التردى فى الخطأ — الذى هو غير

دال بل معوَّق أيضاً ، لكن السيل العارم لايخلو فى الغالب من حُطام قليلٍ .

* * *

وماذا عن شخصيات هذه الرواية ، أو شخوصها ؟

واضحٌ من الوهلة الأولى ــ وربما كان حتمياً ــ ان هذه الرواية تخلو تماماً من الشخصيات ، شأنها فى ذلك شأن هذا النوع كله من الأعمال التى تتجاوز حدود النوع أو الجنس الأدبى المكّرس المألوف .

الا شخصية متضمَّنة ولكن مسيطرة لانعرف الرواية إلا من خلالها وبصوتها وحده ، هى شخصية هذا الراوى الذى لا اسم له والذى يكاد يتطابق مع الكاتب .

مامن شخصية هنا مكتملة بالمعنى البلزاكى أو المحفوظى ، وما من شخصية مرسومة بثلاثة أبعاد : طولاً وعمقاً وتجسيماً ، نفسياً واجتماعياً وفكرياً من داخل الشخصية ، مامن شخصية مبرَّرة ومفسَّرة على النحو الذى نعرفه فى الحساسية التقليدية كلها ــ إنما التبرير هنا يأتى من موقعها ووظيفتها ودلالتها فى العمل الفنى نفسه لا فى تعقب تشريحها النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى ورَصْد علاقاتها المُحاكى كما يجرى التقليد الراوئى العتيد .

هى اذن تجريدات ــ مُفصحة ، دالة ؛ أو شفرات ، أو إشارات ليست موجودة بذاتها أو لذاتها ــ فى معنىً من المعانى ــ وليست مبتعثة لإدخال السرور واللذة على قلب القارىء ــ أو الكاتب ــ بل هى بالحتم موجودة لتكون مقوّماً من مقومات العملية السردية ــ بأخص معانى السردية ــ الروائية (أعنى ان السردية هنا ليست حكاية أحداث أو سرد حدّوته ، بل هى تشكيل درامىّ قد يكون تسلسله ونموّه وتصاعده وحركته كلها مستسرة فى مستوىً مضمر ولكنه قائم بقوة .

«الشخصية» ــ إن صح إطلاق التسمية عليها ــ الأولى ، بعد الراوى ، هنا هى المرأة ، غير المسمّاة ، الماثلة بحضورٍ طاغٍ فى العمل كله ، والتى تتخذ عدة أقنعة ، وعدة تّجليات ، لكنها واحدة ، وهى تنويعٌ ناضج ومتمكنٌ ــ أو عدة تنويعات على لحن أساسىّ واحد ــ من تلك الحبيبة التى لم يكن من الممكن وصفها ولا تسميتها .

وهى «قادمة من هناك» تسير من عمق البحر .. كان جسدها عارياً تماماً، كما فكرت أمها أن تلدها ، فى لون الشاى بالحليب يلمع جلدها فى نور الشمس (جاءت الشمس منذ فترة) حتى هنا ــ عند التجلى الأول للمرأة لايدعك الراوى حتى تسرقك سكين السرد المنساب ، بل يُصحّيك بنغزة ملاحظته التقريرية بين قوسين (جاءت الشمس منذ فترة) .

وهى هنا ــ ودائماً ــ موصوفة بقدر من الدقة والوضوح والتعرية يشارف البذاءة العلمية أو الاكلينيكية ، ولكن تتخللها لمحاتٌ من الرؤية الشعرية الرقراقة : «جسدها ناحل رغم ترهل أسفل البطن وثقل يتسع فى مؤخرتها ، وهناك زغب شعر عند ركبتيها وفى بطن ساقها .. حاجباها دقيقان (شرطه) بفعل الملقاط (شرطة) وارتجفت أصابعها (قوس) فيها شىء من الذكورة »وهكذا إلى آخر الوصف الذى لاينقل الظاهر فقط ، بل يعيد البراءة الأولية للمجسّم ، اى يقوم بعملية خَلْق جديد للمألوف وينفى عنه فى الوقت نفسه تهويمات الرومانسية الغائمة ، تعرية للحلم ، بالحلم،حتى يغدو الواقع أكثر واقعية .

هذه المرأة ليست ملائكية ، بالمرة ــ ولكنها «حين مسحت بالماء وجهها .. بدا كانني أعرفه تماماً ، بل كنت يوماً احبه ، بل من المؤكد فعلياً أن قلبى عشقه واعلن عبادته الدنيوية له يوماً ما بل شهوراً كثيرة بل عمراً مديداً اظنه لم ينته» وهى فى ظنى فقرة محورية فى الكتاب ، فالراوى يعلن عشقه لوجهها ــ لا لها كلها ــ كما أنه يؤكده أن هذا العشق لم ينته ، يؤكد بالظن ولكنه يؤكده . كان الراوى قد قال فى أوائل ظهورها «أننى أعرف هذا الوجه (وربما كنت أحبه)» فهذا ترجيحٌ أو توكيد أوّل .

ولكن هذه المرأة ــ فى هذه الرؤية ــ تتجلّى مرّة فى هيئة نادية لطفى «عيناها جميلتان فيهما كل ملخصات اساطير الغرام العذرى فم متسع لكنه خرافىّ .. كنت ذائباً فى حواجبها وبشرتها ص ٧٠ ولكنه ــ مخُلصاً لتركيبة الصعود والهبوط ، الشاعرية والسوقية أى الكونترابنْطية الموسيقية فى التشكيل ــ يراها «ذات مساحيق مكارثية وأنوثة مفضوحة وعُرى بائن وألوان مزدحمة» ص ٧١ .

أما التجلى الثالث فهو الدمية التى يمكن نفخها ثم مضاجعتها حتى «تتجسد فى وجه فتاة» وهى الدمية التى تمارس عمل الجنس النيىء الخام مع الشاب الأشقر الذى يبدو أمريكيا فى فعل خيانة مضمر كان الراوى قد استشرفه فى الفيلم حين رأى حبيبته فى تجلّيها الثانى «رأيت نادية لطفى .. تلقى صدرها على ممثل ثقيل الظل غبّى الملامح» (ص ٧١) وهى هنا تساوى بين الوفاء والقتل .

أما التجلى الأخير فهو فى تقديرى ذو شقين هو تكثر المرأة الواحدة فى عشرات النساء ضاحكات فى مجون هائل وصخب مـدوّ وهن ممسكات بسكـاكين وسيـاط .. يخلع النسوة ملابسهنّ حتى تبدو الواحدة منهن فى ردتها للخلقْ الأول (ص ٨٨ و ٨٩ ومابعدها) ثم هنّ أنفسهن فى مشهد الفرقة الموسيقية التى يتمزق فيها الحلم الرومانسى تمزيقاً مُرّاً ومدمِّراً لذاته أيضاً ثم ينغمس الجميع فى تلك العربدة الآلية المفرغة من كل خلجة روحية ، وشقها الثانى هو المرأة الواحدة ذات العشرين الف وجه ، وهى نفسها الحبيبة التى يعرف وجهها ويظن أن حبه إياه لم ينته والتى هى ذاتها يولد من رحمها رجلاً قد مرّ باختبار النضج وجَازَ عتبته ولم يعد الطفل المراهق الرومانسى غائم الاحلام .

وما من شخصية أخرى فى الرواية إلا تشخيص طبيب العيون الوسيم الطويل بالبذلة السوداء الكاملة الذى يصرخ للراوى فى النهاية «ياابنى لاشىء فوق .. كله تحت» هذه الصرخة الكلّبية Cynical المحُبطة هى ذاتها صرخة المرأة الدمية النسوة المعربدات المبيعات كالسلع الاستهلاكية فى المزاد .

تشكيل هذه الرواية ــ كما ألمحت أكثر من مرة ــ يعتمد حركة متصلة بين الهبوط والصعود ، كما يسير اتجاهه من التمزّق والتحطيم والتدمير إلى الميلاد الجديد من رحم الحبيبة المرفوضة التى تلفظ هذا الكيان المهشّم المكُسَّر الذى مات أو نام مائة عام فى محنة التشتت وفقدان التماسك ، فإذا هو رجل كامل الرجولة وملتئم وعار وحده فى نور الكشف وفى قلب الميدان المضىء بنور الظُّهْر .

أى أن العملية السردية هنا تأخذ الاتجاه العكسىّ المضاد للسردية التقليدية التى كانت تبدأ حركتها حسب تسلسل الزمن المطّرد على سننه المنتظمة ، من الميلاد حتى الموت ، من الخَلقْ أو المولّد الأول المكتمل حتى الموت

أى العودة للتراب فى الشيخوخة المتهاوية المتهالكة الفانية .

وفى «العراة» يتخذ التشكيل صيغة الحركة على خط مستقيم ذاهب من التفكك فى اتجاه التكامل ، أى صيغة النفاذ من حلقةٍ إلى حلقة ، دون عناية بتدبير الوصلات وتركيب الحلقات ، وهى تقنية حُلمية اساساً ، قانونها — أن كان ثمت — هو التفكك لا التماسك والتخلخل لا التدوير المحكم .

* * *

أُجمل فى النهاية ما أرى أنه من خصائص هذا العمل الجميل والممتع والفريد ، فيمايلى :

اولا : هذه فانتازيا صريحة ، وخلصة بكاتبها ، تقوم على رؤىً مستقبلية وأبوكاليبسيّة ولكنها فى حركتها بين شطح التهاويل ، فوق ، وصخور الواقع ، تحت ، ترى الواقع على صورتين : مجسماً ، متشيئاً ، بذيئاً ، ناتئاً من قلب الفانتازيا ، ثم متسايلاً حدوده مهتزة — انظر وصفه البحر أو الأرض . كأن وطأة القهر ، والرعب ، ونذر التشيّؤ تميّع الحدود وتطمسها ، أوكأن ذلك يتأتى من فقدان الإيمان ، وفقدان الايديولوجيا — أهذه أساساً من سمات العصر الآن ، ومن إشارات المستقبل ؟ ومن ثم فإن حدود الشخوص والمكان — والزمان كلها غير قاطعة .

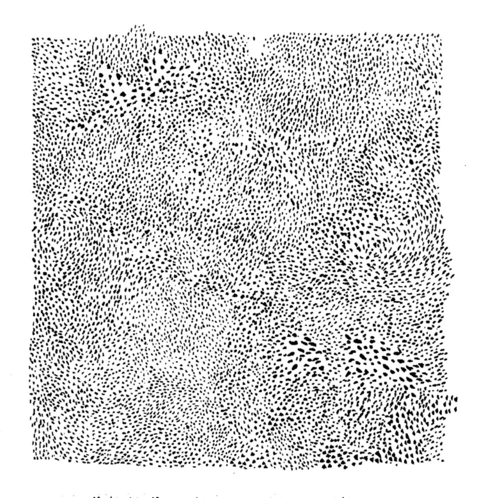
ثانياً : ومع فقدان الإيمان وفقدان الأيديولوجيا المحتمل ، فإن فى الرواية رسالة مُضمرة ولذلك فعالة ، هى ادانة الآلية ، افتقاد الرومانسية والفجيعة فى سقوطها والسخط (المدمِّر) على امتهان الشعارات والأحلام القديمة :

« تبدأ الموسيقى تعزف لحناً آخر [بعد نشيد بلادى بلادى»] فيبدأ قوياً جزلاً «والله زمان ياسلاحى» فيستدير الرجال بخلع بناطيلهم ..»

ثالثا : تغص الرواية بمشاهد عربدة شائهة وآلية شبقية وملتوية على ذاتها ، سيريالية المظهر ، ولكنّها تفتقد روح السيريالية ، النازعة إلى التحرر من كل صنوف الكبت والقهر ، كأن هذه العربدة ذاتها نوع من القَهْر — أو الردّ على القهر — فيها قبضة الحُواذ لا انطلاق الحرية .

رابعاً : العالم — فى هذه الرؤية —محطَّم ، وخاو — على — رغم ازدحامه — والراوى دائما وحده على رغم احتشاد الأشياء والأشخاص حوله .

أليس فى هذا مايكفى — وزيادة — من فنٍّ ودلالة ؟



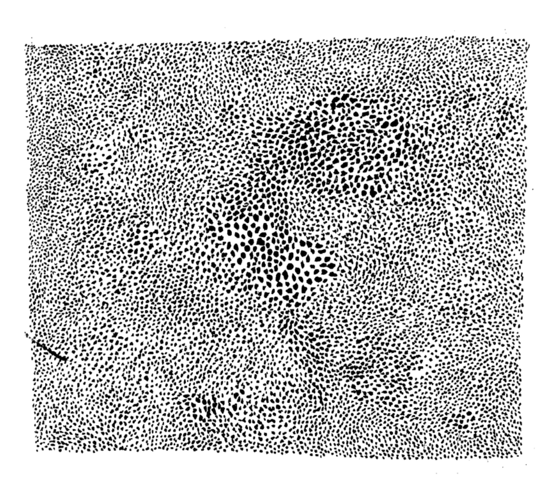
بين الإبداع المجرد والرؤية التالية

آدم حنين .. بدر الديب

هذه تجربة فريدة فى ممارسة الفن تمتزج فيها القيم الشكلية التى تعرفها العين ويقررها تاريخ الفن ، مع الممارسة التكنيكية للتعبير والصبر عليه ، وأخيرا أو أولا الوقع الحى الطبيعى للبدن وهو يريد أن يعبر وأن يعرف .

يقول علماء النفس (وخاصة بياجيه) إن الطفل يعرف وتنمو قدراتـه العقلية عن طريق تمثل الواقع وتحويله إلى حركات يصنعها البدن . وقد يكون لهذا معنى صعبا أو معقدا ولكنا نستطيع أن ندركه ونحن نرى الطفل يحمل ذراعيه فى مشابهة لجناح الطائر ، ويقلد بجسمه كل ظواهر الطبيعة حتى سريان الماء ، وهذا فى الحقيقة هو الطريق لظهور الفن بالنسبة لـلإنسان سواء كان الرقص أو الموسيقى أو الفن التشكيلى . وقد يكون الفن التشكيلى هو المتأخر فى سلسلة الظهور بعد الرقص والموسيقى لأنه عن طريق المحاكاة ينقل التجربة المقررة النجاح ويسيطر على الواقع بمحاكـاته . ولكن هـذه المحاكاة تظل شيئا آخر غير مجرد الانعكاس للواقع لأنها تتضمن داخلها المعرفة والقيمة . وقد يحتاج هذا الكلام إلى شرح لأنه فى الحقيقة تـاريخ وقيمة ووظيفة الفن ولكننا يجب أن نضعه فى نفوسنا ونحن ننظـر إلى هذه اللوحات المصاحبة لهذه الكلمات .

وكلمة « مصاحبة » هى الكلمة التى استخدمها الفنان فى هذه الليلة التى سمح لى فيها أن أنظر فى تلك المجموعة من اللـوحات وأن أفكـر معه كيف نقدمها للناظر ولعين الجمهور العام . وكان السؤال هل يمكن أن يصاحبها



نص مكتوب جاهز قديم أو حديث وكان إعتراضي أن هذا سيجعل من اللوحات تابعا للنص يحاول أن يصوره وهي ليست كذلك على الإطلاق .. فاللوحات لا تصور ولا تعبر عن شيء ولكنها مثل كل فن كبير توجد بنفسها وتقوم بذاتها وقد لا تحتاج إلا إلى مثل هذه المقدمة « العرجاء » لتشرح بعض جوانبها أو لتعيش بعض مشاكلها ولتتعرف إذا استطاعت على المعرفة الكامنة في داخلها .

هذا كان رأيي — الذي اتحمل وحدي مسئوليته — والذي عبرت عنه ذات ليلة في مرسم الفنان في باريس وأنا اطلع لأول مرة على هذه المجموعة الفريدة من اللوحات .

هذا إذن هو الفهم الأول لهذه المقدمة والمبرر أو السبب في كتابتها .. ويمكن للناظر أن يتجاهلها إذا أراد وأن يعبرها كما أعتقد أنه سيفعل إلى اللوحات مباشرة ... فهذا ما أريد أن أفعله أنا أيضا .



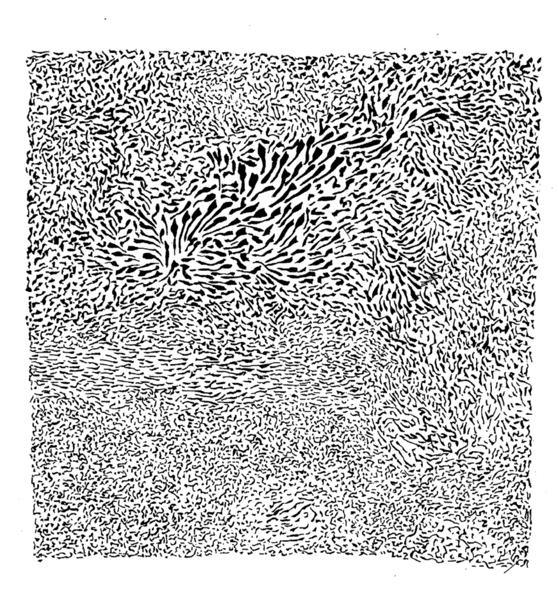
هناك مبدآن أساسيان يجب أن نعيشهما وأن ندركهما قبل أن ننظر إلى هذه اللوحات . أما الأول فيتعلق بالكون الذي نعيشه وبإنسانيتنا فيه . فالكون سواء وعينا ذلك أو لم نعه يقدم لنا توحدا في الشكل أو في الفورم isoformism بمعنى أن ظواهره في تعقدها وفي جزئياتها وعلى رغم ما بها من اختلافات تميل إلى اتخاذ شكل موحد أو تكرار أشكال واحدة فيها الكثير من التشابه والتكرار .. وهذا نراه ونعرفه عندما ننظر إلى الحيوان والنبات والنجوم وخلايا الإنسان وكل كائن حي أو جامد . ما أكثر المشابهات في الشكل بين الحجر وبين وجه الإنسان وبين أوراق الشجر عندما يسقط عليها الضوء وبين كل معمار يفكر فيه الإنسان وبين حركات وأوجه الحيوان والإنسان ومرة أخرى الحجر وما يحدث على الأرض عندما يسرى فيها الماء

أو عندما تتحرك فيها الحشرات وما ترسمه الرياح فى رمل الصحراء .. كل هذا مشابه متشابة وكل هذا كان معروضا على العين لترى وتدرك اتجاه الشكل للتوحد والتشابه .

أما المبدأ الثانى فهو يتعلق بالبدن الإنسانى الحى وكيف يتنفس وكيف يجرى فيه الدم وكيف تتحرك أعضاؤه الداخلية لمواصلة الحياة ولمواجهة الواقع الخارجى .

فنحن نتنفس بحساب وفى وقع ، ويجرى الدم فى عروقنا بوقع وحساب . وظواهرنا داخل الجسم وخارجه لها قالب مصنوع من المسافات الزمانية والمكانية التى تتكرر بحساب وتصنع وقعا نطمئن إليه ونألفه ويميل جسدنا للعودة إليه دائما إذا اضطرب أو اختلف تحت ضغط أو تنوع الظروف الخارجية فى العالم المحيط بنا عن قرب أو بعد . ويصدق هذا على الجسم البشرى سواء كنا نتحدث أو نحسب التنفس أو تغير الدم أو كنا نتحدث عن أثر الحرارة والبرودة والضغط فى الجو الخارجى أو إذا عبرنا هذا المجال إلى مجال الانعكاسات النفسية للضوء أو إذا خرجنا إلى حدود ما هو غامض غير محلول حلولا علمية كاملة مثل علاقتنا بالنجوم وحركاتها أو علاقتنا وعلاقة بدننا بظواهر طبيعية كبيرة مثل المد والجزر والليل والنهار وما فى جسدنا من ساعات منضبطة مرتبطة بهذه الظواهر . فالحق فى هذا كله أن لنا داخل جسمنا البشرى حركة خفية لها وقع يمكن التعرف عليه والخضوع أو الثورة عليه ولا تستريح حياتنا الداخلية والخارجية حتى يتحقق هذا الوقع فى انتظام وتكرر ويصبح قاعدة لحركاتنا إلى العالم الخارجى لمعرفته أو التمتع به أو الاندماج معه .

إن التعرف على هذين المبدأين واستقصاء أبعادهما هما المقدمة الحقيقية التى نملكها جميعا عن اللوحات .



فالتساؤل إذن عن اللحظة والإرادة التى تم فيها وبها صناعة اللوحات وإنجازها .

يجب أن نعرف أولا أن العدد المعروض هنا من هذه اللوحات هو عدد محدود بالنسبة لما تم منها ولما يملكه الفنان . واختياره لما اختار هو مسألة تالية على الإنجاز لا تستبعد شيئا مما تم ولكنها تعبر عن رؤية تالية لابد أن تتداخل فى تفسيرها عناصر كثيرة يتردد فيها تاريخ الفن وحياة الفنان الشخصية وقوالب الذوق والتذوق التى يعرفها أو يفترضها الفنان لدى المتلقى . وكل هذه العناصر متشابكة وغامضة لا يمكن حلها وافرادها بسهولة أو بشكل نهائى فى مثل هذه المقدمة .

وكم أتمنى لو يقرأ القارىء هذه الأسطر عن الرؤية التالية وما يدخل فيها ، فى شىء من الأناة والتفكير ليضع يده على سر من أسرار النقد وأسرار العمل الفنى التى هى على وضوحها وتكررها ، تظل غامضة غير محلولة ، فالحديث عن الفن وعن كل عمل فنى مفرد لا يمكن أن ينتهى أبدا . وليس هناك كلمة أخيرة عن الفن أو عن أى عمل فنى . فهو بحكم أنه وجود مستقل يحمل القيمة والمعرفة فى صلب وجوده ولا يمكن أن يستعاض عنه بالشرح والتفسير والتحليل فى حدود لا يتجاوزها إلا بأن تكرر نفسها وبأن تتناقلها الأفراد أو الأجيال مع تغييرات طفيفة أو كبيرة قد تفتح آفاقا جديدة أو مساحات إضافية للرؤية داخل العمل الفنى ، لكنها أبدا لا تنتهى من إجتيابه وتحديد حدوده أو مضامينه بصفة نهائية . وهذا السر المعروف لكل عارف محب متذوق للفن يضع عقبات وصعوبات مستحيلة على محاولة اختتام هذه المقدمة والانتهاء مما أريد أن أقوله فيها . ولكننا إذا بدأنا من هذا المعنى الذى سبق لى أن كررته فى كثير من الكتابات التى حاولتها فى الحديث عن الفن ، وأعنى به اعتباره وجودا موازيا للواقع مصنوعا من

المعرفة والقيمة ، يفسح مع ذلك مكانا لنوع من الحديث الذى لا يزعم الشرح أو التفسير والتحليل ولكنه يقدم عددا من الملاحظات التى يجمعها الناقد فى خبرته أو معرفته بالفنان وبعمليات الإبداع الجزئية للعمل الفنى كما حدثه عنها الفنان . وهذا ما قصدته بالسؤال عن اللحظة والإرادة التى تم فيها وبها صناعة هذه اللوحات وعلى الرغم من وعىّ بقلة ما جمعته من هذه الملاحظات ومن أنها بطبيعتها ما زالت مفتوحة للتساؤل ولسؤال الفنان وتجارب الفنانين الآخرين فإننى سأحاول أن أقدمها للقارىء الناظر تاركا له حرية التصرف بها وفيها وحرية الحكم على قيمتها .

قال لى الفنان إن صناعة هذه اللوحات التى قد تبلغ المائة قد تملكته عدة أشهر تكاد أن تبلغ العام الكامل . وأنه كان لا يستطيع أو يكاد لا يستطيع أن يتوقف عن متابعة العمل فيها وبداية واحدة عندما تتحقق هذه اللحظة السحرية التى ترسخ فى نفسة بأنه قد انتهى من واحدة وإن عليه اذا أراد المواصلة أن ينتقل إلى لوحة أخرى . ما هو هذا الشعور بالإنجاز والتمام فى واحدة وكيف نستطيع أن نعرفه أو أن نمسك به وهل هو حقيقة ظاهرة موضوعية أم هو مجرد حكم قيمي يتعرض لما تتعرض له أحكام القيمة من نقص وعدم اكتمال ؟ أنا لا أملك الإجابة على هذا السؤال ولا أظن أننى أستطيع أن أجد الإجابة عليه جاهزة عند أحد من المؤرخين أو النقاد أو المتذوقين .

قال لى الفنان أيضا أن الحركة المتكررة المتشابهة التى كانت فرشاته تضع بها النقط فى اللوحة وتضع اتجاهاتها إلى أعلى أو أسفل أو إلى اليمين أو اليسار كانت دائما حركات متواصلة لا تنقطع إلا كما ينقطع التنفس بعد الجهد لاسترجاع الأنفاس والبدء من جديد . فهل كان هناك شكل يحاكى من خلال الحركة ؟ طبعا لا . وهل كان هناك كم من الفكر أو الشعور يضغط على اليد لتستكمل التعبير عنه ، طبعا ، نعم . ولكن من الذى يستطيع أن يقيس

هذا الكم أو أن يحدده ؟ ! . ويبقى السؤال معلقا كيف استطاع الفنان أن ينتهى من عمله الذى نستطيع أن نرى فيه ما لانهاية له من الأشكال والحركات وما لانهاية له من الفكر والمشاعر ويستثير فينا ما لانهاية له من الذكريات والتذكر لمرئيات وأفكار ومشاعر ؟ !

وقد حاولت بجرأة فيها الكثير من القحة أن أسأل الفنان هل كان عنده ، فى الوعى أو اللاوعى ، ارتباط أو تعلق بمدارس الفن التشكيلى الذى عملت من خلال البقع أو التحليل للضوء أو لأى من فنون الصناعات اليدوية مثل الحفر أو الرسم بالتنقيط ... الخ . ولقد احتمل الفنان السؤال فى صمت وصبر ولم يجب . وقد لا أستطيع أن أجزم إذا كان هذا الصمت يعنى لا أم نعم ولكننى أستطيع أن أجزم أنه كان يرى السؤال غير ذى موضوع أو دلالة على عمله وأن العلاقات حتى إذا كانت قائمة هى جزء من العمل ومن الرؤية التالية للمتذوق بل ــ وقد يكون هذا صحيحا ــ وللفنان أيضا . فإذا حاولت أن أجيب على السؤال فإننى رغم ترددى وإحساسى بضخامة المعرفة المطلوبة للإجابة ، أستطيع أن أقول أن تاريخ الفن يصنع عالما من الموجودات تترابط بعلاقات كثيرة ولكنها بكل تكرارها لا تكرر نفسها ولا يحلّ الواحد منها محل الآخر . وأن العلاقات والمشابهات والتأثيرات هى جزء مرة أخرى من الرؤية التالية وليست من العمل نفسه . فتحليل الضوء موجود ، ولا شك ، فى اللوحات المرفقة وتذويب الشكل والموضوع جزء من تراث الفنان الحديث . ولكن هل يكفى هذا أو ينقلنا نقلة جديدة داخل العمل الجزئى الذى ننظر فيه .. أشك فى هذا كثيرا ..فالتأثيرات لا تنتهى لأنها تشمل الوجود كله فى الواقع والفن ودورها يحدده المتلقى أكثر مما يحدده الفنان .

ولكن .. ماذا عن اللون . إن اللوحات المطبوعة مع هذا الكلام لم تفقد كثيراً ، أو شيئاً على الأطلاق إلا ــ ربما ــ ما يتعلق بالورق الذى استخدمه

الفنان ، من خصائصها الفنية . فاللوحات ليست ملونة والفنان لم يستخدم اللون . لقد استخدم أنواعا مختلفة عديدة من الفرش الدقيقة وإن كانت مختلفة فى عدد وسمك شعراتها . وقد استخدم اساسا نوعين من الحبر أو اللون وهما السيبيا (البنى الغامق) والأزرق الباهت (ولست أدرى ماذا يسميه الفنان بالضبط) . وقد سألته هل كنت تغير الحبر قاصداً .. قال لى لا .. لقد كنت أضطر إلى ذلك عندما يفرغ الجاهز عندى للعمل ولم ينته العمل أو الحالة التى كنت أعمل فيها .

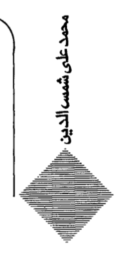
وقد عاودت النظر المتكرر للوحات وكنت دائما أحس أن المسافات الغريبة المفاجئة والمتوقعة بين النقاط كانت تصنع درجات من اللون وكأنها لون أو كأنها مادة جديدة ترتبط بالتعبير وبالشكل الذى يتشكل دون أن يفصح عن نفسه تماما . وقد حاولت أكثر من مرة معاودة كتابة هذه الأسطر عن اللون فلم أصل إلى غير ماكتبت . هناك فى المسافات بين النقط فى اللوحات إشعار بطبيعة مادية كأنها لون أو لون محال إلى شكل وشعور ولكنه يظل مادة مستخلصة من الحبر المستعمل ومن الشكل الذى يتشكل من خلال الوقع الداخلى الذى التزم به الفنان .



هناك ما زالت ولا شك أسئلة كثيرة يمكن أن تثار عن اللوحات وإجابات جاهزة عندى وعند الفنان لم نصل بعد إلى التعبير عنها . ولكننى فى نهاية الحديث أود أن أقول أن اللوحات قد قدمت لى تجربة فريدة فى متابعة عملية الإبداع وهى تحدث وأن هذه العملية تتبدى للناظر المدقق فى تجرد خاص ، ولا أقول تجريدا بل تجردا . فهى تسجل عملية إبداع قد جردت من المحاكاة ومن التعبير الشخصى الذاتى أو الفكر المحدد المصاغ لتقدم أمام العين وجوداً مليئاً بالمعرفة والقيمة التى لا نستطيع أن نفرغ من تحديدها لإنها تتجدد باستمرار مع الرؤية التالية وبها .







قصيـــــــــدتان

نحـــيب الذهـــب

سمعتُ الحَمامَ الذى فى الذَّهَبْ
سمعتُ النُّواحْ
رأيتُ هديلاً على الحجر الأصفرِ الملكىّ
رأيتُ ثقوب القَصَبْ
تدمدمُ فيها الرياحْ
وإذْ جَنَّنى الليلُ
والتمَّ شَمْلُ الجراحْ
تَقَدَّمْتُ حتّى ارى ما سَمِعْتْ
لم أَجدْ غيرَ بيتٍ صغيرٍ
بحجمِ اليدينْ
تنامينَ فيهِ

ولا شئْء حولَكِ إلاّ السماءْ
أزَحْتُ السماءْ
لأجلسَ وحدى إلى قدميك الترابيّتينْ
فأذهَلَنى أنّنى نائم فى الرُّخامْ
وأنّكِ أنتِ التى فوق رأسى
تنوحينَ مثل الحَمامْ

أميرا ل الطيــور

(إلى عبد الوهاب البياتى)

تَناثَرَ لحمُ الطيور على شاطىء البحر
فوقَ الصخور الزَّبَدْ
وتحتَ الصخور تنامُ الثعابينُ مائيّةً
هكذا ينتهى كل شئْء إلى أصلِهِ :
وشَلٌّ فى فمِ الأرخبيل
المياهُ على عرشِها
وفى القاعِ تبكى السُفُنْ
« كُلُّ ما كانَ ، ياصاحبى ، لم يَكُنْ »
أميرُ النوارسِ أعمى
وفى ساحةِ الموجِ تَهوى الطيورْ .

يوسف الشارونى

من طفولتى

القــط مشــمــش



فى طفـولتى كثيرا مـا توسلت لأمى أن نـربى قطة فى بيتنا . بل إننى أحضرت فعلا ذات يوم قطة صغيرة كانت ما تزال ترضع من أمها وتريد أسرة صديقى أن تتخلص مما ولدته قطتهم . غضبت أمى وقالت :

ـ نحن نسكن فى شقـة ، والقطط والكلاب لا يـربيها إلا أصحاب المساكن ذات الحـدائق ، لأنها تحتـاج إلى الانطلاق فى الخلاء تستمتع بالشمس والهواء ، وتجد مكانا مناسبا لفضلاتها .

ـ لكن يمكن أن نحضر لها طبقا كبيرا أو صندوقا به رمل لحل مشكلة فضلاتها كما يفعل أصدقائى .

ـ وأين نضعـه ؟ وعلىَّ أن اقـوم بتنظيفه كـل بضعة أيام . تكفينى أعباؤكم .

ـ تكون هذه مسئوليتى .

ـ بل قلتُ لكَ أعِدْهَا من حيث أتيتَ بها .

ـ حرام عليك ، سيتخلصون منها بإغراقهـا ـ مثلما فعلوا من قبل ـ إن لم ننقذ حياتها ونأخذها .

ـ أنت لا تعـرف الأمراض التى تجلبهـا مثـل هـذه الحيوانات للإنسان .

وفشلْتُ محاولات إقناعها ، فعُدْتُ بالقطة إلى صديقى حزينا محبطا . لكننى لم أيأس .

فى يوم من الأيام قلت لها : لو أننى حصلت على مجموع فى الشهادة الابتدائية أكثر من ٩٠ ٪ فماذا ستكون هديتك لى ؟

قـالت وهى واثقـة أننى لن أحصـل عـلى مثـل هـذا المجموع : سأهديك ما تشاء .

صرخت فرحا : أريد قطة .

لم تعرف كيف تتخلص من هذا المطب الذى لم يخطر ببالها ، فاكتفت بأن قالت ضاحكة : سنرى .

لم اكتف بهذا الرد الغامض ، بل أسرعت بإحضـار ورقة جعلْتُها تكتب عليهـا بخط يدهـا : أسمح لابنى ... بإحضار قط له إذا حصل على أكثر من ٩٠ ٪ فى الشهادة الابتدائية . يلى ذلك توقيعها والتاريخ : ٢٥ مـارس عام ١٩٣٦ .

وقـد بذلت كـل جهدى لأحصـل على نجـاح متفوق . وعندما ظهرت النتيجة فـوجئَتْ أمى بأننى حصلْتُ عـلى مجمـوع ٩٣ ٪ وهكـذا استطعت بمجهـودى أن أحقق أمنيتى التى طالما كنت أحلم بها .

أحضرْتُ قطاً صغيـراً أسميته مشمش للـون فرائـه المشمشى . وتعهدت أن أقوم على خدمته وإطعامه وتنظيف مكان فضلاته بعد أن درَّبته أياما أين يفرزها وقد استغرق ذلك بعض الوقت كانت أمى تهددنى خلاله بطرد القط حين تعثر على فضلاته تحت السرير أو فى ركن من اركان البيت المنزوية .. مع أنى كنت حريصا ان اسارع قبلها برفع هذه الفضلات فور عودتى من المدرسة .

وقد أدركت سر تعلقى بقطى مشمش ، فقد بدأ يخصنى بألفة لا يمنحها لباقى أفراد الأسرة ، ممـا كان يعطينى إحساسا بالزهو عليهم . ولعله كـان يدرك أن أمى تنفـر منـه ، وأن أبى لا يحس بوجـوده ، وأن إخـوتى ـ وإن لا طفـوه أحيانـا ـ إلا أنهم لا يولـونه رعـاية ولا عنـاية كإطعامه وتنظيف مكان فضلاته ، فقد اطمأنـوا إلى ترك

هذه المهمة لى . وكان مشمش يرد لى هـذا الجميل بـأن يتمسّح بى كلما رآنى جالسا أستذكر دروسى ، فأربت على رأسه وهو يهـزها متجـاوبا معى مستمتعـا بما أفعـل . وأحيانا يجلس مطمئنا فى حضنى وهو يتلو قراءاته الخافتة بلغته القططية التى وإن كنت لا أفهمها إلا أننى أحس أنها تُعَبِّر عن مدى سعادته .

وحـين كنت آخذه معى لينـام فى سريـرى كانت أمى تحذرنى مما قد ينقله من أمـراض . فكنت أجيبها إننى أُعنى بنظافته ، بل هو يلعق فراءه دائما .. وهكذا أدركت أن أمى تتحين الفرص للتخلص من وعدها . وكانت تقول كلاما لم أفهمه إلا عندما كبرت . إن شفقتى عليك تبدو قسوة تماما كما أعطيك دواء أو حقنة تؤلمك لتبرأ من مرضك ، أما الشفقة المدمرة فهى أن أجنبك مرارة الدواء وألم الحقنة فيشتد مرضك وقد تموت .

ولقد حانت الفرصة لتطـرد أمى قطى مشمش . فقد نَمَتْ لـه أسنـان ومخـالب وبـدأ يمـزق ستـائـر البيت وسجـاجيده . ولئن استطعت أن أقص مخـالبـه فمـاذا أستطيع أن أفعل بأسنانه . قبضت عليه مـرة من فروة قفاه ، ومرَّغت وجهه فيما مزَّقه ، وضربته بكفى على ظهره بشىء من العنف ، وهو يموء باكيا ثم يحاول أن يعضنى أو يخمشنى . لكننى لم أعد إلى ذلك مرة أخرى لأنه بدأ يخافنى وأنا لا أريد أن أفقد صداقته .

وعدت ذات يوم من مدرستى فوجدت أمى غاضبة أشد الغضب من قطى ومنى فلا تفرقـه بيننا ، وسحبتنى من يدى إلى ستارة غرفة الصالون الجميلة الغالية وقد تمزقت حوافها تماما .

كـان علىَّ إذن أن أقـوم بـالمهمـة الصعبـة . وضعت صديقى الشقى فى حقيبة السوق وأغلقتها بقبضتى تاركا له فتحة صغيرة للتهويه . واصطحبنى والدى بالقطار حتى وصلنا إلى حلوان آخر محطات هذا الخط (وكنا نسكن فى مصر القديمة) وهناك تركته بقلب ممزق فى أحد شوارعها وأنا أرجو أن تلتقطه أسرة طيبة تطعمه وتدفئه .

لكن حدث فى مساء اليوم التالى ما لم أتوقعه . ففى أثناء عودتى إلى شقتنا لمحت قطى العزيز مشمش واقفا يموء يتشمم بابها ، وما أن رآنى حتى خطا نحوى كأنما فى ذل يتمسّح فىَّ ... كيف عرفت طريقك أيها القط الذكى الوفى على بُعد المسافة ، وقد أبعدناك بالقطـار فلم تترك وراءك آثارا تعينك على العودة ، وأية أهوال يـاترى وجـدتها فى طريق العودة ، وهل بت ليلتك أمس مـع القطط الشاردة وأنت القط المدلل ، أم وحيدا مصمما على العودة . لابـد وأن أقابل وفاءك بوفاء ، وأن تكون مكافأتك على ذكـائك ووفائك أن تدخل معى ، لعلك تستثير شفقة أمى عليك .

لكننى عندما انحنيت عليه لألتقطه لاحظت قذارة تكسو شعره المشمشىّ الذى حال لونه الآن فى بعض أجزائه . كما لاحظت هزاله وضعف موائه . وكـأنما الفتـرة الزمـانية والمسافة المكانية التى انقضت بينى وبينه قد أقامت لونا من الغربة بيننا .

وعنـدما اصطحبتـه معى داخل الشقـة بَـادرَتْ أمى قائلا : انظرى وفاء مشمش رغم ما فعلناه معه ، قطع هذه المسافة الطويلة وعاد إلينا ، وهو الآن مريض أرجوك أن يبقى معنا حتى يسترد صحته ويكون لدينا وقت للتفكير فى حل أفضل له ولنا .

مخاوف أمى أخافتنى حين أجابت : ومن أدراك أن كلبا أو قطا مسعوراً لم يعضه ، فينقل هذا المرض القاتل إليك أو إلى أبيك أو أمك أو أحد إخوتك ؟

ـ إذن نعرضه على قريبنا الطبيب البيطرى .

ـ بل يتصرف فيه ، فلا شك أن من بين زبائنه من يحتاجون إلى قط أو كلب بدلا من قطهم أو كلبهم الذى فقدوه .

اعترضْتُ أولا على هذا الرأى ، لكنى ما لبثت أن رضخت له عندما حاولت أن أطعم قطى مشمش فباءت كل محاولاتى بالفشل ابتداء باللحم وانتهاء باللبن .

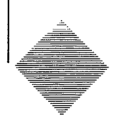
ولم أعرف مصير قطى مشمش حتى اليوم ، وإن كنت قد انصرفت عن التعلق بالقطط بعد هذه التجربة ، فلم أكن أحب أن أكررها .

* * *

وفيما بعد اتضح أن ذلك كان من حسن حظى . فعندما كبرت وتزوجت اكتشفت أن زوجتى ما أن تكون فى غرفة بها كلب أو قط حتى تصيبها نوبة سعال حادة لا تنجو منها إلا بعد حقنها بدواء ضد الحساسية وإبعاد الحيوان عنها أو ابتعادها عنه فوراً .



نصار عبد الله



أحاديث أخرى للمقتول

إهداء

إلى الراحل الحاضر ابدا
إلى الكاتب المسرحى العظيم
إلى محمود دياب أهدى هذه القصيدة
فهو واحد من المحرضين لى على كتابتها

حرّرتَها ياصلاح الدين
وكبّلْتنا نحن بالأغلال
من سيرتع إذن فى ربوع هذه المدينة (المحررة)
غير خيلك وجنودك ؟ !

● ● ●

هاهى ذى مساجد القدس ما تزال مقفرة
ولا يغّرنك الزحام بعد الفتح
فالعسكريون لا يقرءون الحروف النورانية
ولا يحسنون الصلاة !

● ● ●

أنا شهاب الدين السهروردى
الملقب بالمقتول

أنا شهاب الدين
ولدت مثنى وثلاث ورباع
كبرت فى جميع هذه البقاع
ولدت ـ حتى قبل أن أولد ـ فى شيراز
كبرت ـ حتى قبل أن أكبر ـ فى الأهواز
وحين بُحت للذين كذّبوا
بأننى أتانـى اليقين
وأننى رأيت فى الفؤاد رب العالمين
أنا شهاب الدين حين بُحتُ باليقين
قُتلتُ ما قتلت غير فى حطين
قتلت يوم بايعوك فاتحا مظفرًا
وقائداً منتصراً
وبطلاً مؤزرا
وملكا وناصرا
وسيداً مطهرا
وناهيا وآمرا
و ... و ... و .....
و .... و .....
وكل ما ختامه آمين

• • •

أنا شهاب الدين واحدٌ من الشهب
ولدت ـ حتى قبل أن أولد ـ فى شيراز

وحينما سطعت فى الحجاز

طاردنى مكذب يدعى أبا لهب

فلذتُ بالشآمِ

لكننى وجدته أمامى

متوّجا بسيفهِ على ذرى القدس التى بكت

وسيّداً على الأنامِ

● ● ●

أنا شهاب الدين السهروردى

إنى أنا الشهاب يا ....

إنى أنا المقتول

ها أنذا أقول

القدس ما تحررت

وإنما

تداولت دموعَها وجوعَها الجنود والخيول



نعيـــم عطـــية

فلأقف .. هنا .. مليا



(عزف كمان شجى يقد من بعيد . ويمضى مقتربا مع اقتراب الصوت) .

أسمعك .

وأسألك . ما الذى عاد بك إلى مدينتنا القديمة ، عن عزيز فقدته تبحث وجئت تخدع نفسك ، إنك هنا ستجده ؟ عن عراف ، تنتظر منه أن ينطق بنبوءة ؟ أم جئت هربا من ثأر تخشى أن يوقع عليك ؟

ما الذى جئت إلى مدينتنا حقا من أجله ؟ يا من أمضيت سنواتك على منصة القضاء ، وفى أروقة المحاكم ؟ عما جئت ، غداة النكسة ، تبحث ؟

●

(صفير قطار يدخل المحطة)

جئت باحثا عن علة وجودى .

جئت للتحرى عن جريمة ظلت غامضة ، عن قاتل يخنق الربيع فى الصدور . قلبى مدفون هنا كالميت يقولون القاتل سيرتكب جريمة من جديد . سيبدأ بأن يقتل ثم يموت .

●

تصل فى الشتاء ، وحيدا ، متحسرا على أيام الدفء التى مضت .

تبحث عن مأوى .

فى محطة الرمل تتسكع . على النواصى فى شوارع العطارين تتمهل . تتلفت حولك . لا يأبه بك أحد ، تشعركم أنت مرفوض ومنبوذ فى هذه المدينة . تجرجر إديال الخيبة فى الشوارع وحدك . ما وقع وقع . جئنا فى الزمان الخطأ . بعزلتك تلوذ ، وتتشبث . هى مفروضة عليك . تزودك بيقظة تشحذ حواسك .. تتسلل مثل قط هزيل لوى ذيله بين ساقيه الخلفيتين ، تحت وابل المطر ، ملتصقا بحوائط محرومة ، مثلك ، من البهجة . ينتابك

يأس من عدم القدرة على التآلف . الحبيبة ذات قلبٍ بارد ، قُدَّ من ملح البحر ومن صخره .

●

(رياح ، ومطر منهمر)

فى أمسية مطيرة من ديسمبر لملفات المصباح فى الحجرة الكئيبة التى استأجرتها على سطح عمارة خربة . الخدم يمنحوننا اليوم سكننا . رَبَّت على ظهر القط الأسود الذى تمطى عند باب الغرفة ، وتمسح بساقك . وخرجتَ إلى الشوارع . التجوال ضرورة ملحة لوحيد مثلك .

وضعتَ يديك فى جيبى سروالك ، ورفعتَ ياقة معطفك . تمشى الهوينا حتى يهدأ بالك . تسكَّعتَ فى الأحياء التى ما عدتَ تعرفها . مضيت تنصت إلى وقع حذائك على بلاط الأرصفة ، التى غسلتها الأمطار ، وأضحت عند قدميك تبرق مثل نجوم فى السماء تتألق . وبإصرار تُسْكِتَ صوتَ العذاب المستبدّ بروحك . القيتَ بنفسك إلى الدروب التى تغيرت اسماؤها ومعالمها . رحت تتخبط دون مقصد . ورغم كل المثبطات يتحول المسير إلى عمل إرادى ، فيه عناد وتربص . ومع الوقت يتناقص اليأس ، وعلى التيه يتحقق الانتصار ، وإلى أذنيك يفد مواء القط الأسود .

●

(خطوات)

تغيَّرتْ كثيراً . سَرَتْ الدمامةُ فى أرجائها . واجهاتُ العمائرِ تجعدت . سقط من عليها الطلاء ، وتخربت زخارفُ النبات والعرائس الاسطورية نساء شمطاوات ينحنين عليك من جانبى الطريق يمددن اليك أصابعهن المعروقة ، وقد طالت أظافرها ، واتسخت .

مثل السمك كنا ، اذا خرجنا من مدينتنا الجميلة متنا . الأزمان تغيرت . أدارت للبحر ظهرها . وبنكست الرأس تحملق فى الصحراء ، علّها تجد فى الرمال قلائد براقة ،

كنت تحب الموج الذى ينشد للحب أغنية ، والشراع الأبيض يعلو ويهبط . ثم يضيع عند الأفق .

(صوت البحر)

جلست فى الكازينو الخشبى على الرمال المبللة . رحت ترشف قهوتك ، وترنو إلى الأفق . دخل أشعث الشعر ، ممزق الحذاء وجاس بين المناضد الخاوية . أخرج من أوراقه الصفراء المتآكلة الحواف قصاصةً صفراء تذكرته الآن ، كان فى « الشلالات » يجلس ، ويتظاهر بأنه يرسم القديسين ، هناك . مد يده ذات الأظافر الطويلة القذرة نحوك . وناولك إياها . يتأملك مليا ثم استدار ، يجرجر خطواته عائدا من حيث أتى .

قرأت القصيدة كانت عن فتاة نحيفة ليست بحسناء ، لكن عينيها النجلاوين تقولان الكثير .

قبل أن يخرج من باب الكازينو الزجاجى ، استدار نحوك . وتمتمت شفتاه الباهتتان بالكلمات ، وظل فى المكان الخاوى يتردد صداها .

— حذار . لا تصدق . بعد سنوات ستذكرنى .

ترى ، من أين جاء ، وإلى أين عاد ؟

●

لا تعجب لقصص مثل هذه التى سمعت . هنا الاغتصاب يحدث . ذلك الهمجى ذو الشعر الاشعث واللحية التى تستطيل على صدره الأشعر يفعل ذلك مرارا . وهو فى كل مرة يعرف أن الفتاة غير راغبة ، ورغم

ذلك يعمد الى إصراره . هو لا يريد الاغتصاب حقا ، بل فكرة مهووسة تراوده دوما بأنها ترغب ذلك . وفى كل مرة يعتزل بيته الذى تحرسه كلاب الحراسة . ويقول فى كل مرة إننى محظوظ ، فليس لى زوجة تعنفنى على هذه الزلة .

●

وضح الآن ، ماذا يجب أن أفعل . لا مفر . عمل كثير ، وتجاهل أكثر . على الأكتاف بالغد ، نحمل جميعا . ويلقى بنا فى ارض بها عشب .

●

أطلتُ النظر إلى عينيك ، ولم أعرفك . ولا أنت عرفتنى عندما أصخت لصوتى السمع .

من أنت ؟ تاجر جوال ؟ سمسار ؟ مخبر سرى ؟ بطل مهزوم ؟ هارب من معركة ، وتلتمس مخبأ ؟ أم مجرد شاعر وأديب أنت ؟ أم ماذا ما الذى جعلك تغادر قوقعتك الآمنة ، وتخرج إلى التجوال فى تيه الرمال ؟ أهى انشغالات شبقية ، تستر عصابا ، وتجعل الهدف الذى تنقاد إليه شيئا متسلطا ؟ ولا تلبث الخطوات الأولى التى كانت تتصف بالبراءة أن تكتسى بالعنف والقسوة ؟

●

تقلصت أصابعك على العنق ، ورحت تضغط .

●

قالت ، جاحظة العينين :

ـــ حذارى أن تخربوا مومياتى ، نفى هذا الجسد ، سأعود ، وأبعث . حملت الجثمان المشتهى على كتفيك ، ورحت تجرى متخبطا ، باحثا اين تتوارى . فى الأكفان توارت الطعنة . وبقع الدماء تجمدت .

القيت به . واستلقيت على عشب . ومن فوقكما يطل عليكما شجر .

استرددت أنفاسك . دققت إليها النظر ، وجدتها صارت عمود ملح أبيض على سرير أخضر ، تحجرت .

●

(همهمات)

اناس غير مكترثين بأنك عشت حياتك هنا .. يملئون الأرصفة ، الآن . لا يعنيهم شىء من أحلامك الباكرة ، ولا مما دار آنذاك فى خلدك من أفكار .

●

تقلب فيمن حولك النظر . لم تجده مرة أخرى . ذلك الوجه الشاحب والنظرات الخفيضة . ما ضاع ضاع ، ولا وقت للحسرة على ما فات . تومض بارقة ضوء ـــ أهو من فنار بعيد يرشد السفن ؟ ـــ ولا شىء مما تتلهف عليه فى الليل يبين . كف إذن عن العينين المنطفئتين والوجه الحزين . فى قاع الميناء يقعى سفين غارق ، تلو سفين .

●

النوافذ التى كانت تطل منها الحسان أضحت الآن مغلقة . لم يبق فى الغرف منهن شىء ، ولا من الأب الجهم الذى كان يركب البحر شهورا ، فإذا عاد أوسع الأم ضربا بالحزام ، واحتجز البنات ـــ وعلى الأخص « كريمة » ـــ فى البيت ، يحظر عليهن الخروج من عقر الدار . فى كل مرة ، يعدك ، ويقسم قبل السفر أن يبدأ حياة أفضل ، ويزوجك ابنته عندما يعود ، يفتح ذراعيه للسماء تأكيدا لما انتواه. لكنه ما كان بقادر أن يفى بوعده ، ولا صارت « كريمة » لك . كان على الدوام يقول « كيف تتحمل الصخور هذا العبء الثقيل ، وقد تجمعت الأسماك الحديدية حولها ؟ »

مررت بها . لم تعرك التفاتا . هل عرفتك ، وتجاهلتك ؟ ام انها مشغولة البال بالآخر ، وما عادت تذكرك ؟ خمسة عشر عاما ، انقضت ، ومن على الصخور كثير من النقوش انمحت .

مريب امرها . هذا كان على الدوام شأنها . كانت تتقن مكياج البراءة . كيف فى هذا الحشد ، ستلحق بها ، وتتأكد من نواياها ؟ الافضل أن تتوارى ، فهذه الأفعى لا يؤمن شرها . وما دامت لم تلتفت إليك ، فهى تضمر لك الأذى ، لا محالة . ستدور حولك ، ومن الخلف ، ستلدغك . حتى فى الأحلام تأتى إليك عدوانية مهددة . احضرتها إلى هنا ، معك ؟ لا أحد يعرف أنك جئت إلى هذه المدينة تنبش بين أطلالها عن تعويذة ، عن طلسم أنت قادر على فض غوامضه . ومادمتُ قد جئتُ الى هذه المدينة التى أدور بين اسوارها باحثا عن خلاص ، فلامض فى أعقابها .

●

رحت مدفوعا بحتمية قدرية غير* مفصح عنها ، تدور داخل ديكور تغير كثيرا عن الأربعينيات . فمن حولنا الميدان تداعت أبنيته ، واضحت تعانى من النشع ، واضطراب المستوى . والساعة التى تتوسط الصينية توقفت عقاربها منذ أمد ثم يقودك تَطوافك فى النهاية — أكان ذلك قدريا بدوره ؟ — إلى مرآة مصقولة فى مواجهة أحد المتاجر الكبيرة بشارع الإسكندرانى ، لتجد أمامك ، أنت يا من بدأت مسيرتك باحثا محققا — تجد القاتل . وجهك الشاحب وعيناك الحزينتان منطبعة امامك فى المرآة . ينظر القاتل إليك . وتنظر إليه . لا تقل إن الأمر كان وهما فى ناظريك وكذبا . ذلك الذى فى المرآة يعرفك مهما ادعيت أنك لا تعرفه . امتلأ المكان بالهمسات ، والعيون المحملقة ، والأصابع المشيرة إليك . من أين أتى كل هؤلاء الموتى . إنه سيعاود ارتكاب جريمته . سيبدأ بأن يقتل ثم يموت من جديد .

●

جاثية عند قدمى ، تريني بين راحتيها السمراوين نهديها النحيلين اللذين طالما اشتهيتهما . وتستعطفنى بإننى الذى ارضَعْتُه من لبنها .

تراجعتَ . استدرتَ . واطلقتَ لساقيك العنانَ .

(موسيقى هائجة — مندفعة كريح لا تلبث ان تهمدُ)

●

مصادفة التقى بك اخذك بين ذراعيه ، وقال لدى العزاء : تعال .

صعدتما السلم فى البيت المهجور . الدرجات الخشبية تئن تحت وقع قدميكما .

فتح الباب . ثم أغلقه . صرتما وحدكا . لم تتبين معالم المكان فى العتمة . ولكن بأعماقك كنت تبصر كل شيء .

أضاء ضوءا خافتا ، ضوء شمعة . قال : الأفضل أن نبقى الخصاص مغلقة . من يدرى أى عدوان جديد من ناحية البحر قد يفد إلينا .

ركع على الأرض . أدار الحاكى القديم . « سوناتا ضوء القمر » أصوات حبيبة ، اصوات من قصائد حياتنا الأولى . وجه باسم . اثنان على دراجة . أولاد يمرحون . يطاردون الضفادع . اكنت واحدا من هؤلاء الأولاد ؟

— كُلْ عيشا ، واسكت .

اشعرَ احيانا أننى على وشك أن أكتشف أشياء . ثم فجأة يظلم الوجود من حولى .

— انت واهم ، كشأنك دائما .

قبلت السكين ، وطرحت به إلى البحر .

ثم جاءت ريحُ كورساكوف عدوانية ، محطمة . أتشبث

بقطعة من الخشب . تلطمنى الامواج ، وتدفعنى . وعند الفجر أصحو على رمال جزيرة لا أعرفها .

ــ استيقظ ، يا سندباد . بعد قليل سيأتى صاحب البيت ، وقد يصبطنا متلبسين ، نعبث بأشيائه .

أطفأ الشمعة . وإلى الباب اقتادنى . وعند أسفل العمارة الخربة ، فى الظلام ، تركنى . وددت فحسب أن أسألك اين أختك ؟

من الأطلال المحيطة ، جاءتنى الإجابة .
ما أشهى الدم المسفوح من قلب خائنة .

●

لا تتوقف عند أسواق المنشية . فلن تحصل من هناك على بضائع جيدة . المعروضات كلها من خيوط العنكبوت منسوجة .

●

هل كنت بريئا حقا ؟ وما معنى البراءة فى هذا التيه الذى اختلطت فيه سراديب البراءة بسراديب القسوة والضراوة ؟ يجرى فيها الاغتصاب كل يوم ، وتنتهك الأعراض والكرامة كل ليلة ، تحت أضواء الثرايا والزينات المعلقة على الأبواب ، وفى الشوادر ذات الألوان الفجة .

ثم فجاة ، على الشطان الساجية ، تنسى ظلمات القاع ، وعنف الموجة .

●

أسير عبر حديقة الشلالات على الأرض المكسوة بالعشب ، الذى تناثر عليه أزواج العشاق مثل فراشات متخمة ، أخذ يطن حول رأسى المبللة بالعرق سرب من الذباب . أصده عنى بحركات هوجاء متخبطة شرسة ، تشبه حركات من يغوص فى اليم ، محاولا أن يبعد عنه ما علق بجسمه من طحالب .

عند كل ركن من أركان الشوارع تتجمع المدينة ، وتحتشد ، وتعاود البدء فى لغزها من جديد .

●

إصرارك وحده هو الذى يدعوك أن تمضى مجتازا هذه المتاهة ، بكل المنعطفات ، والطرق الضيقة الثعبانية .
(خطوات)
الم تدرك بعد ان المدينة لفظتك منذ زمن بعيد ؟

●

ودعها . ودعها إنها فى البحر تغوص ، ومن أمامك تنمحى . صفير بعيد يتعالى من سفين على أهبة الرحيل . وفى اعماق الذكرى تستقر حطاما .

●

لا شىء فى قرارة عقلى . ولا حتى ذكرى المدينة التى كانت لى ذات يوم ، لى أنا وحدى . أو هكذا أو همتنى .

●

كُفّ عن البكاء ، فالعشاق الموتى يتكاثرون ، وهى ولا حتى عليك تبكى . ماذا كنت تتوقع ؟ أن تمنحك الإسكندرية سكينة وعزاء ؟ لقد منحتك قلقا وتحفزا وروح المبادرة . وليس لديها ما تعطيه أكثر من ذلك .

●

هيا ، قل لى . هل تفضل القطار من سيدى جابر ، أم من محطة الرمل السهم الذهبى ؟

(موسيقى شجية)

ارحلْ من هنا بأسرع ما تستطيع . ولا تعد . احتفظ بالصور القديمة فى خاطرك ، طيبة على الدوام . ولابد أنك أدركت الآن ، أن كل ما كان لم يكن سوى لوعة دفينة ، خيالات ، وصبوات وهمية .

●

نجم برتقالى صغير ، يلمع فى الليل من بعيد ، ويضيء .
ها هى إذن النبوءة التى جئت تسمعها .

هذه ليست مدينتك . مدينتك هناك ، فى الذكريات تغوص معك .

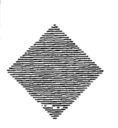
أما هذه فلن تكون أبدا ، أبدا ، لك .

●

الآن ، أريد شيئا واحدا . أن أترك وشأنى .
(بتوسل) أن أخلد إلى نفسى .

(صفير قطار يبتعد)





مامن طريق تدل عليك

نَقْرَتَانِ على البابِ

ويَرْتَبِكُ العشبُ فى كَرْمَشَاتِ الأصابعِ

تَرْتَشحُ الرُّوحُ فى وحْشةِ الصُّورةِ الحائطيَّةِ

تُصْبِحُ : أجنحةً وعصافيرَ

تَمْسَحُ أرجلَها فى حَوَافِ الكلامِ

وتَلْقُطُ ما قد تناثرَ من شهوة الغيم

ليس سوى نقرتين

الفراشاتُ أسئلةُ النوُّرِ

تاجُ الغصونِ

وجِبْر انكسارىَ ..

أعرفُ ..

أن السماء تخبِّىء أقمارَهَا فى قميصىَ
أن البحيرةَ مشغولةٌ بغيابى
أعرفُ ..
بالأمسِ كان لدىَّ مفاتيحُ هذا المساءِ
وكنتُ الوريثَ لهذا الغبارِ
ألوِّنهُ بالطباشيرِ والحَبَّهَانِ
وأَمْنَحُهُ شَفْرَةَ العشبِ
يسمعنى ويرانىَ ..
ينسابُ فى الكأسِ
يُزْهِرُ مثلَ الخطايا
فأعبرُ مملكةً ..
وأسمى يدىَّ الهواءَ ..
أجرِّب أن أَحْبِسَ البحرَ فى سلَّةِ الليلِ
أُحْصِي النُّجومَ على شرفة الصدرِ
أَرْمى الخميرةَ فى غبشة اللونِ
ما مِنْ طريق يَدُلُّ عليكَ
سوى أن أَضِلَّ الطريقْ .

وَرَقٌ كلُّ هذا الفَضَا
وَرَقٌ كلُّ هذا الصراخْ .

كلُّ هذا الصَّدى

وَرَقٌ كلُّ ما أستطيعُ ..

فَكَمْ مرةٍ كنتَ تملك الايقاعَ

كَمَ مرةٍ كانت الأرضُ حُبْلَى ؟!

سيأتيكَ غيمٌ خفيفٌ

وغيمٌ ثقيلٌ

ملاكٌ صغيرٌ يَنْقُفُ بَيْضَتَهُ

فوق سطح الكتابِ

يُبَغْبغُ فى لِحْيةِ الوقتِ

يَفْتِلُهَا فى يديهِ

ويَنْثُرُهَا فى زوايا الرَّسومِ

فَتَنْحَلُّ ... بحراً

وناساً وأرضاً ونجماً

يُثَرْثرُ فى جَعْبَةِ الحلم ..

تَنْحَسِرُ البِئْرُ عن سِرِّكَ الرَّعوىِّ

يَميدُ بكَ العرشُ والملكوتُ

رأيتَ / انخطفتَ

كشفت / انكشفتَ

دَمٌ فاسدٌ يتَقَمَّصُ شكل الفراغ

ويحشو خراطيمهُ بالمرايا

يُشَنْشِنُ فى عَتْمةِ الظِّلِّ

- : **ليس الطريق كما تشتهى**

فَتَمَهَّل أيا سيدى الشيخَ

بُحْ بالسلامِ

ولا ترتد قِشْرَةَ الضَّوءِ

تلك رائحة الخَلْق تَسْبَحُ فى رحم الكونِ

تُلْقِى تَمَائِمَهَا فى الشقوقِ

فتنتفِضُ اللغةُ البِكْرُ

ينتفِضُ الجسدُ الحىُّ

يخلعُ بَرْق الصفاتِ القديمةِ

يَمْرُقُ فوق العناقيدِ

رَغْوَتُهَا تَشرَئِبُّ ..

الكلامُ .. يَمُرُّ

وينزلقُ الصوتُ فوق الشفاهِ

- : **تَمَهَّل أيا سيدى الشيخَ**

ليس سوى حِفْنَةٍ من ترابٍ وماءٍ

ليس سوى نقرتين :

عِمَامَتُهُ تستديرُ

وتَخضَرُّ بين أصابعهِ ..

طرقٌ تتكشَّفُ عن طرقٍ
غابةٌ تتنهَّدُ ..
* هل نَبَتَ الخَسُّ فى دقدقات الخماسينِ
هل كَسَرَ الثَّورُ مِقْوَدَهُ
هل تخمَّرَ عشبُ المواويلِ فوق السَّريرِ ..
ـ أنا طيبٌ ياأبى .
يَسْتَوى فوق عكازهِ
ويُحَوْقِلُ مبتسماً
ـ : لا تزالُ كما أنتَ ..
يَفْضَحُكَ الجَرَسُ المدرسىُّ
وعشُّ الغُرابِ
ولَسْعة هذا الحصيرِ ..
الأحبَّةُ مبتهجونَ ..
فوانيسُهُمْ تَتَلألأ فى العتباتِ
الرَّبابةُ تَصهلُ ..
والفجرُ يَفْرُكُ أَوْرَاقَهُ الذَّهبيَّةَ
فى شَخْلَلاَتِ البيوتِ
أَرَى لغةً يصطفيها الكلامُ
وماءً يُبَدِّلُ خطوَ القطيع

ونهراً تَكَوْكَبَ فى ظِلِّهِ .

وتَخِرُّ النيازكُ فوق عباءتهِ .

مَنْ سِوَاى سيحملُ صندوقكَ الخشبىَّ

يُنَعْكِشُ ما يحتوِينىَ

أىُّ خيولٍ ستتركُ أعناقَهَا فى أسَاورِ هذا النَّدى

من يرتب روحى

ومن يشترى لسمائى مدى

من سيسرق من جسدى شوكَ هذا الحريرِ ..

هنا ..

كنتَ تَبْتَكِرُ الأرضَ والنَّخلَ

تَخْطِفُ قلبى

تزوِّجَهُ للبياضِ فيرقصُ بين ذراعىَّ

يلتف مثلَ اليمامِ

ويَدْخُل كلَّ الأزقَّةِ

يسألها عن رحيقِ الغوايةِ

عن مَرْأَةٍ يَنْشَعُ البحرُ من مائِهَا

عن برابرةٍ فى جيوب النَّسيمِ ..

أليس سوى نقرتين

أُدَاعِبُهُ :

النِّساءُ إناءُ الرُّوح
وَشْوَشَةُ النَّاى فى أُذنِ الرِّيحِ
ما زلتَ تَقْدِرُ أن تنزلَ البحرَ
أن تَسْكُبَ النُّورَ فى غَمْرَةِ القاعِ ؟!
يضحكُ ..
ـ : ياابنَ الشياطينِ .. أَمْسِكْ لسانَك
إن الحديقة تَرْتَشِفُ الآنَ قهوتَهَا
تتوضَّأُ فى زَهْوَةِ النَّارِ
والحقلُ يُشْعِلُ حِنَّاءَهُ فى يدىَّ
الثَّعالبُ تمرحُ فى كركراتِ الفِخَاخِ ..
الأحبَّةُ مستعجلونَ
ويَنْكفِىء الطِّفلُ فوق الكراريسِ
يصرخُ ..
إرْمِ بَيَاضَكَ ..
طَارَ الحصانُ
الحَمامُ يموِّهُ خطوتَهُ فوق خَطِّ الزُّوالِ
وحاشيةُ الليلِ تَسْتَبْدل الختْمَ والبُوقَ
ما مِنْ طريقٍ سوى أن تقولَ الوداعَ
وتكتبُ مرثيَّةً للهواءِ .

محمـــد البســـاطى

جـــــدى



كان اليوم شديد الحرارة ، والجدّ عائدا من السوق وقد خلع جلبابه وألقاه على كتفه . هو وقد بلغ السبعين لم يعد يبصر لاكثر من خطوات . مرت به بنت سليمان الخفير تحمل على رأسها مقطفاً به زيت التموين والسكر وبيدها اكياس الشاى الصغيرة وبطاقة التموين .

ــ ازيك يا عم الحاج .

جلبابها مهلهل ، ويدها المرفوعة تسند المقطف ، فبدا انحدار ابطها البض من خلال قطع فى الجلباب .

ــ بنت مين يا بت ؟

ــ بنت سليمان

ــ سليمان مين ؟

ــ سليمان الخفير .

اوسع جدى من خطوته وسار بجوارها . تفحصت عيناه جذع البنت ومشيتها القوية . بعدها بأيام تزوج جدى للمرة الخامسة .

يقول أبى : ظننته شبع من الدنيا .

هو واعمامى السبعة تجمعوا فى قاعة الضيوف . لقد عادوا مبكرا فى هذا اليوم وكأنهم على اتفاق سابق ، واستحموا بعد الغداء ، ومع اذان العصر جاءوا إلى القاعة وقد لبس كل منهم جلبابا نظيفا . قعدوا على الحصير وظهورهم للكنب ، ووضعوا امامهم الموقد والقوالح وبواكى المعسل . ومنعوا دخول الأولاد . البيت من الخارج يبدو متعرجا . فى كل مرة يتزوج احد أعمامى كانوا يلحقون به عددا من الحجرات من الجانب او المؤخرة . ولسبب ما لم يضيفوا مدخلا آخر للبيت . وظل الباب الخشبى الثقيل المفتوح دائما المدخل الوحيد . ومن الداخل يبدو البيت اشبه بحارة طويلة ملتوية تتفرع منها ممرات أقل اتساعا على جانبيها حجرات الأعمام وتنتهى الحارة الطويلة بحجرة كبيرة تجتمع فيها النسوة كل صباح لأعمال البيت . الحجرات الامامية الواسعة تخص الجد . ارضيتها مغطاة بالبلاط الملون ، ونوافذها كبيرة ، هادئة

، تفوح منها رائحة بخور يحبه الجد . كنا نصمت وننظر إلى الأرض أثناء مرورنا بها . وعندما انتقل الجد إلى بيت آخر مع زوجته الرابعة ظلت الحجرات الامامية شاغرة لم يجرؤ أحد من أعمامي أن يشغلها .

يقول أبى : من شهور وأنا الاحظه . لم يفاجئنى الأمر . كنت اعرف انه سيفعلها . عندما كانت تمر واحدة ويكون جالسا معنا فى الخارج يصمت ويشب برأسه ملتفتا نحوها . هو لا يراهن من هذا البعد . انما . سبحان الله .

ويقول احد اعمامى : ــ من عمر بناتى ؟

ــ آه .

ــ وماذا يقول الناس .

ــ وماذا يقولون أكثر مما قالوه ؟

ــ خمس مرات ؟

ــ آه .

ــ الأولى أن يزوج أحفاده .

ــ والواحدة لا تعمر معه أكثر من ست سنوات .

ــ الرابعة قعدت ثمانية . ولم تنجب .

ــ سنتان عاشتهما فى المرض .

ــ الله يرحمها .

يتحدثون قليلا ويصمتون . لم يتحدثوا فى الموضوع الذى اجتمعوا من اجله . ورغم أنهم لم يعلنوا عنه إلا أنهم جميعا فى البيت كانوا يعرفون أن ما يشغلهم هو موضوع الأرض . ومنذ خمسة عشر عاما ــ عندما تزوج الجد للمرة الرابعة ــ اجتمعوا هم ابناء الزيجات الثلاث فى الحجرة الكبيرة الداخلية . كان البيت أيامها يأخذ شكلا مستقيما ، وثلاثة من اعمامى لم يتزوجوا بعد ، وقد جلسوا بعيداً عن الآخرين . يومها اعلن أعمامى المتزوجون ومعهم أبى سخطهم على الجد ، فالزوجة الثالثة لم يمر العام على موتها . ويومها أيضا تحدثوا كثيرا عن العيب وكلام الناس وتأكد لهم جموح الجد وأن أمره لن ينتهى على خير ، وعندما بدا أنهم يقتربون فى حديثهم من موضوع الأرض صمتوا وأخذوا يدخنون متجهمين . هذه المرة أيضا لم يفصحوا . لقد أصبحوا أكبر سنا ، وكانوا يحدقون طويلا فى الجمرات المتوهجة بالموقد . الأرض لاتزال مع الجد ، لم يوزعها عليهم . غير أنهم قاموا بالتوزيع فيما بينهم بعد وفاة زوجة الجد الرابعة وحين رأوه ينفض يديه من كل شىء حتى انه قليلا ما كان يمر على الغيطان . وما كان لشىء مثل هذا أن يخفى على الجد ، وكثيرا ما كانت الكلمات تفلت منهم أثناء الحديث أمامه ، فيقول الواحد منهم « أرضى » غير أن الجد ظل مبديا عدم معرفته .

بسبع سنوات تمر وكل منهم له أرضه يمضى إليها فى النهار وخلفه أولاده وأحفاده ، أحفادهم الآن قد بلغوا مرحلة الصبا ، ينبشون الرماد بطرف عود القش ، ويلتقطون الجمرات الصغيرة لحجر الجوزة .

**

زوجات أعمامى السبعة ومعهن أمى تجمعن ــ بعد أن طردن البنات الكبار ــ فى الحجرة الكبيرة الداخلية . وجوههن مقلوبة ، المقاعد أيضا مقلوبة فوق بعضها فى ركن ، جلسن على الحصير . كن بالملابس السوداء كأنما يستقبلن العزاء . انهن ــ منذ وفاة زوجة جدى الرابعة ــ كن يتبادلن الذهاب إلى بيته ينظفنه ويغسلن الملابس ويعددن له العشاء ــ كان يتناول الفطور والغذاء معنا ــ وبعد أن أشبعن زوجته الجديدة الشتائم هى وأبوها « الجربان الطامع فى قيراطين »خيم عليهن صمت ثقيل . ماذا يفعلن ؟ الزوجة الصغيرة بنت العشرين ؟ وكيف

ينادين عليها ؟ أو يتحدثن معها ؟ وهل يخدمنها كما كن يفعلن مع الزوجة الرابعة . كانت أكبر سنا ، ومن بيت محترم ، ما كانت زوجات أعمامى يشعرن بأى حرج عندما ينظفن لها الحجرات أو يغسلن ملابسها . هى زوجة الجد ، والجد لا يتساهل أبدا فى أى شيء يتعلق بامرأته .

* *

الجد مع عروسه فى البيت الصغير على الترعة . شجرة جميز كثيرة الفروع تظلل مؤخرته . نوافذه الكبيرة الخضراء مغلقة طول النهار . وفى الليل يبدو ضوء فى الداخل من خلال فتحات الشيش .

كل صباح تمضى احدى زوجات أعمامى إلى بيت الجد ، تحمل صينية الطعام المغطى بملاءة . ينهضن باكرا ، ويذبحن الحمام والبط ــ ما يفضله الجد من الطيور ــ ويخبزن العيش ، ويضعن الشوربة فى سلطانية من الصينى وبجوارها طبق صغير به فصوص الليمون . يقفن حول الصينية يرتبن أطباق الطعام . ينثرن قطع الجرجير والبقدونس فوق الطيور المحمرة ، وقليلا من مسحوق القرفة فوق أطباق المهلبية . كن حاشرات بطبق العسل الأسود الذى يحب الجد تناوله مع البيض المسلوق فى الفطور . فقد رأت بعض زوجات أعمامى أنه لا مكان له مع باقى الأصناف . وفى النهاية وضعنه بعد تغطيته .

تعود زوجة العم من بيت الجد حاملة أوانى اليوم السابق وعليها آثار الطعام ولفة الملابس المتسخة . يتجمع البيت حولها . تحكى انها لم تر العروس . قابلها الجد وحمل عنها الصينية ، وعندما حاولت أن تنظر داخل الحجرة وجهت بنظرة الجد الصارمة فوقفت بجوار الباب الخارجى حتى جمع لها الجد بنفسه الأوانى والملابس المتسخة ، وحدثته بصوت مرتفع عسى أن تأتى العروس على صوتها . غير أنها لم تأت .

* *

أعمامى السبعة ومعهم أبى يجلسون كل يوم بعد العصر على الشرفة . يفرشون الحصير ويضعون المساند بامتداد الجدار . ويرشون الماء أمام البيت . ينتظرون مجىء الجد . يرقبون الطريق الضيقة التى تؤدى للترعة حيث اعتاد أن يسير كلما جاء إلينا . الطريق تنتهى بأشجار توت على الجانبين متشابكة الأغصان ، فتبدو عن بعد كفوهة معتمة . كان الجد يظهر منها فجأة جانحا إلى جانب الطريق متحسسا بعصاه الأرض ، ويتوقف ثم يعود إلى منتصف الطريق . بعد وفاة زوجته الرابعة ضعف بصره كثيرا . وكان يرفض أن يرافقه أحد فى عودته . من حين لآخر كان يأتى لقضاء فترة الغروب عندنا ، يمص عودين قصب ويشرب الشاى وحوله أعمامى ، ولم يعد يهتم بمداعبتنا ــ نحن أحفاده ــ كما كان يفعل وهو يقيم معنا . كان يقول :

ــ اذهب الآن .

ويظل جالسا يضرب بعصاه الأرض ضربات خفيفة محدقا إلى أسطح البيوت المواجهة وقد أخذت العتمة تزحف عليها .

ــ آه . اذهب .

وينهض متمهلا . تلك اللحظة . يبدو كأنما شاخ فجأة . شديد النحول ، محنى الكتفين ، مستندا إلى عصاه ، ذابل الوجه . يتنهد ثم ينزل درجتى السلم متثاقلا ، ويتساءل :

ــ ألم يمر من هنا ؟

ــ من ؟

ويطرق لحظة ثم يبتعد .

يجلس أعمامى ومعهم أبى كل يوم على الشرفة من العصر حتى أذان العشاء ، فيقول أبى :

— لن يأتى .

— آه . نصلى العشاء .

* *

طلب جدى من امرأة عمى التى ذهبت إليه بصينية الطعام أن يرسلوا دجاجا محمرا لأن امرأته لا تحب الحمام والبط .

فى اليوم التالى طلب من امرأة عمى أن يرسلوا بقلاوة . ضرب أبى كفا بكف ، كان عليه أن يسافر إلى البندر ليأتى بها :

— طول عمره . كل عيد كان يركب للبندر ليأكلها ويعود .

كثرت مطالب الجد . مشلتت . عيدان قصب . ترمس . لب . فول سودانى .

زوجات أعمامى فى شغل دائم فترة الصباح . يغسلن ملابس الجد وزوجته ، ويصنعن طعامهما ، والخبز الساخن . الأصناف أصبحت كثيرة . جاءوا بصينية أكبر حجما ، ورغم ذلك كانوا يحشرون الأطباق فوقها . ويقول أبى :

— هما اثنان ويأكلان كل ذلك ؟

— ومن أدرك أن البنت تأكل .

— وإلى متى ؟

— نحن فى اليوم الرابع .

صباح يوم الجمعة أرسل جدى يطلب حلاقا . استبشر أبى ، وقال :

— سيصلى معنا الجمعة .

عاد الحلاق من بيت جدى بعد الضحى . صاح قبل أن يصعد إلى الشرفة :

— ربنا يعطيه طولة العمر . ما شاء الله . تقولوا رجع عشرين سنة . آه والله . سأله أبى إن كان سيأتى للصلاة ؟

قال الحلاق :— سيأتى طبعا

— قال لك ؟

— يقول لى أيه ؟

شمس الظهيرة حارقة ، وبلاط الشرفة يلسع القدم . أبى وأعمامى السبعة وقوفا فى انتظار الجد . عيونهم على الطريق ، والعرق يسيل على وجوههم . خطبة الجمعة توشك أن تنتهى ولم يظهر الجد . هبطوا درجتى السلم واحدا وراء الآخر وتوجهوا إلى الجامع .

* *

كانت ساعة عصر . والشمس لاتزال ساخنة . رأيت الجد عندما خرج من ظل الأشجار المعتم يلبس جلبابا ناصع البياض والشال الحريرى على كتفيه . سار فى منتصف الطريق والعصا تحت ابطه . كان قد مر أسبوعان على زواجه صعد درجتى السلم ويده على رأسى . وجهه ضاحك يتألق فى ضوء الشمس . وقف لحظة ينظر حوله ، وأشار بعصاه إلى الأجزاء المهدمة فى سياج الشرفة :

— أين أبوك ؟

أبى وأعمامى لم يعودوا بعد . هرعت أمى على صوته . انحنت على يده . قال لها أن تذهب إلى البيت لتنظر امرأته .

وقف بمدخل القاعة مرتكزا على عصاه . قامته الطويلة

امتلات . كتفاه مشدودتان ، ابتعدت أمى وهى تخفى ضحكتها فى الطرحة . نظر جدى قليلا داخل القاعة وخرج ، سار فى اتجاه السوق .

* *

قالت أمى .. أن البنت غلبانة وصحتها فى النازل .

كانت تحمل لفة هدوم تحت ابطها . مرت بأبى وأعمامى وكانوا يجلسون فى القاعة بانتظار عودتها من بيت الجد . لم تقل شيئاً آخر .

كانت تذهب كل يوم إلى بيت الجد . تقضى هناك ساعات العصر ـــ الوقت الذى يترك فيه الجد البيت ـــ وكانت صينية الطعام تذهب فى موعدها كل صباح ، وتقوم أمى بالغسيل هناك ، وتعود متجهمة وتمضى مباشرة إلى حجراتنا .

اوقفها أبى يوما أمام القاعة وسألها :ـــ ما الخبر ؟

قالت : « والنبى احترت يا أبو سالم . البنت لا تشكو من شىء . وصحتها كل يوم فى حال » .

* *

وضع أبى البردعة القطيفة على ظهر البغل وربطه أمام الشرفة . قال :

ـــ هو للجد حين يأتى .

يأتى الجد عصرا . يمتطى البغل ، ويفرد الشمسية ويمضى إلى الغيطان . زعيقه يترامى لمسافات بعيدة ، وقد خلع حذاءه ، وطوى الشمسية ، ورفع الجلباب عن ساقيه . يتجمع اعمامى حوله ، ويأتى آخرون من الأحواض القريبة . يسيرون فى جمهرة وسط الأحواض ، وكأنها الأيام القديمة تعود . ينتهى بهم المطاف إلى ظل أشجار الصفصاف . يجلسون فى حلقة يتصدرها جدى . ويأتون بعيدان القصب والخس والطماطم .

* *

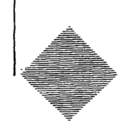
كانت ساعة الغروب . وكنت أقف على شاطىء الترعة أنظر إلى بيت جدى . البيت يبعد قليلا عن البيوت الأخرى . ضوء الشمس الأصفر يلمس فروع شجرة الجميز التى تميل على مؤخرة البيت . حبل الغسيل على السطح معلق به جلباب أحضر وبعض ملابس الجد الداخلية . اقتربت رغم تحذير الأعمام بأن لا يذهب أحد منا ـــ نحن الأحفاد ـــ إلى هناك . الباب الخارجى موارب ، ورأيتها تقف بفتحة الباب . نحيلة فى جلباب طويل . ضفيرة شعرها سوداء ممتلئة . وجهها هزيل . خداها غائران . تستند بكتفها إلى جانب الباب . تحدق إلى مياه الترعة المتدفقة . التفتت فجاة كأنما أحست بى . مرت عيناها بى وكأنها لا ترانى ، ثم عادت وتأملتنى لحظة ، وعندما أشارت لى أن أقترب ، ابتعدت .

* *

ماتت زوجة جدى فى الفجر . كانت أمى قد أمضت الليل معها ، وجاء جدى الليلة الماضية بعد خروج الطبيب وجلس مع أعمامى فى القاعة وأضاءوا الكلوب . وقرب منتصف الليل تمددوا حوله واستغرقوا فى النوم . ظل جالسا وظهره للكنبة وذراعه ممدودة فوق ركبته يغمض عينيه من حين لآخر .

وعندما انفجر الصراخ عند الترعة نهض ، ووقف بالشرفة .

فريد أبو سعدة



البونسيانا

هذا الصباح يليق بالموتى
هى امرأةٌ
(على كرسيِّها المتحرك) انتبهتْ
لضوءٍ رائقٍ يأتى من الشباكِ ،
فوق الركبتين تَمدَّدت سجادةٌ ،
هل مرّ إصبعها فأيقظ فى الصباحِ
قطيفة من نومها
أم كان وجهٌ غارقٌ تلهو عليه النمنمات
يشدُّ إصبعها إليه لعله يطفو
هى امرأةٌ
كأن الضوء مبهورٌ بعينيها

ومبهورٌ بشكل يدين نائمتين

مثل يمامة خضراء

هاهى تدفع الكرسىَّ فى ضعفٍ إلى الشباكِ

يتسع المدى

والبونسيانا تمنح العصفور وقتاً كافياً للبوحِ

وقتاً كافياً لتحطَّ أغنيةٌ على الشباكِ ،

سحرٌ ما

أعاد إلى المدى سوراً من الآجرِّ ،

مصطبةً وأهلاً

آهِ ياندّاهةَ الوقت الجميلْ

الليل كالحجر الكريمْ

والبونسيانا ترقب الفهد الذى ألقى غزالتَهُ على عشبٍ

ويرشق وردةً حمراء فى جسدٍ

فتمرحُ فيهما الحمّى

نجومٌ

كان يدفعها الفضولُ ، تخّبأت فى البونسيانا ،

صِبْيةٌ فى الحقْلِ يختبئون تحت لهاثهمْ

هلّ هرَّبت ـ سرّاً ـ زغاريدُ الصبايا

شهقةَ امرأةٍ

وهل فضّ النعاس الختم عن نخلٍ
له شكل الذكور ،

الآن يندلع الجنونُ ،
يهجُّ من فمها الفراشُ سحابةً خضراء ، ضاويةً
كحبِّ الكهرمانْ
تتغامز النجماتُ
ثم يرحْنَ قبل تساقط الجسدين فى حقل الضباب ..

البونسيانا فى بخار الفجر
تنفض شعرها المبتلّ كامرأةٍ
فيسقط زهرها هشّاً على جسدينْ
طفلٌ يسيلُ مخاطه الشفافُ
يسند ظهره للسور ،
يلحظ أن جدّته ترامقهُ فيضحكُ
وهى لا تضحكْ
فرحٌ
يكبُّ الشمس بالمرآةِ
فى عينينِ ذاهلتين
يضحكُ

وهى لا تضحكْ

تأتى من اليومىّ سيدةً

وتمسحُ كفّها فى ذيل جلباب المهام المنزلية

ثم تمضى

حيث كانت وحدها ؛

(تطفو على نهرٍ خجولٍ

ربما يستأذن الأشجار كى يمضى

ويبده طائراً فى الغيم معتذراً

عن الصوت المبلل بالأسى)

ـ هل أغلق الشباكَ

ـ كلا أُتْركينى ساعةً أخرى أمام البونسيانا

ـ البونسيانا !

لا شىء ياأمىَ سوى ولدى

وسورٍ فوقه سجادةُ الجيرانِ

هيّا فالسماء مليئةٌ

فرّت على الخدِّ المموّجِ دمعتانْ

وتحرك الكرسىُّ فانكمش المدى

يـوســف أبــو ريه

الـــدار الأخـــرى



الريح .. الريح عبأت جلبابه ، دومت حوله ، رفعته وحطته ، فكان يدفع بدنه الناحل إلى الأمام ، قارب من الواح خشبية عتيقة يلاطمه الموج العاتى هل ما يسمعه هدير الماء ؟ أم ضجيج السوق ؟ هو يخترق لحم النسوة ؛ فى ذلك الضحى العاصف ، إنسل من فراشه . فى بيت إبنته الوحيدة ، فقد جاءه على هيئة حمامة بيضاء مرفرفة تنقر زجاج النافذة ، ولم يكن ليتصور أن يلقاه فى غير داره .

البنت كانت فى المطبخ مشغولة بطعام الغداء ، للزوج والعيال ، تردد مقاطع اغنية وهى تدير ظهرها للباب .

وقام بعافية مهر ، يرتدى الجلباب على القميص الأبيض ، وحبك الطاقية البيضاء وسحب النعل من تحت السرير ، ودّع علب الدواء وأنبوب « الجلوكوز » وإناء البول ، وعدة الأسنان والشعاع المخنوق بزجاج الغرفة ، هل الشارع هو الشارع ؟ إنه يسير بذاكرة الأقدام ، خيط غير مرئى ، علق فى رقبته ، ويجذبه بلطف ، لأنه صاحب الجبروت ، لأنه القوى الذى لا يُرد ، فهو يأخذ بيده ، لا إرادة له بالمرة ، فيما يقوم به الآن ، مجرد إستجابة للنداء ، ويعبر الشارع الرئيسى ، النسوة زنابير تطن ، وحوارات حادة بين البائع والشارى ، وروائح الخضار المدهوكة بالأرض تنفذ إلى أنفه . هو يسير فى مدينة من الاشباح . تدنو السحن إلى مجال النظر ، متضخمة ، وبأفواه مشوهة ، تطلق الطنين المكتوم ، وهو لا يلوى على شىء ، يده المعروقة سقطت بارادة منها ، لترفع طرف الجلباب ، أيعرفه ذلك الشخص الذى يقف على طوار صالون الحلاقة ؟ طلت عليه وجوهه المكرورة على الحوائط ورفع يداً إلى رأسه هيىء له أنه يحيه ، وسمع صوتا يخرج من جوفه ، ومن جمله المكسورة ، التقطت اذنه كلمة أو كلمتين : سلامتك .. ألف .. وهيىء له أن وجها واحداً من وجوه الرجل إتجه نحوه ، وإقترب منه جداً ، وشعر بكف الحلاق راسخة حارة تلتف حول عضده ،

فوكزها متذمرا ، واندفع من فمه الفارغ هواء يقول : دعنى وشأنى .

ثم إنحرف إلى الشارع المتفرع جهة اليمين واحس انه يميل كثيراً إلى الامام ، وأن الأرض تطوى تحت قدميه ، فمال إلى الجدار ، وركن عليه بيمناه ، أجرام البيوت والكائنات التى تسعى من حوله تتبعج كأنه ينظر إلى مرآة مهشمة ، وأصوات آلية مبتورة تخرج من فتحات الدور ، أيكون هذا الصوت الذى غلب على الأصوات جميعا هو لمؤذن الحى ؟ هذا الحد من الظل يتوافق مع اذان الظهر ، ها هى الذاكرة الحية تستعاد ، لأنه دخل مكان الألفة ، ها هو بيته القديم ، سيتاكد لما يفتح الباب ، ويرى مستطيل الشمس يلامس أول الكنبة ، فيجزم لنفسه : أنه آذان الظهر .

وتذكر أن يده العرقانة تقبض على المفتاح ، كيف عثر عليه ؟ يذكر أنهم حين جاؤا ليرفعوه إلى هناك لم يترك المفتاح من يده .

الآن هو داخل ردهة داره ، شم أنفه رائحة العتمة والرطوبة ، والعناكب التى نسجت خيوطها فى الاركان إنتبهت للضوء وبدأت تتحرك فى بيوتها بحذر خرجت من حلقة سعلة لا إرادية ، ووجد نفسه يقف أمام الصنبور ، سال منه ماء ، اصفر عطن ، فغسل الكفين إلى الكوعين ، وتنشق الماء ثلاثا ، ومضمضه ثلاثا ، ورفع الماء إلى زنده حتى المرفقين ، ومسح منه على رأسه ، ودعك بأصبعين فى الأذنين ، واستند على الحائط ليرفع الساق اليمنى وانزلها ، ثم رفع الساق اليسرى .

ثم عاد بظهره إلى الكنبة ، وسقط عليها وهو يلهث من الجهد ، وثار حوله غبار خفيف .

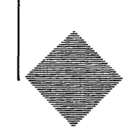
فيما بعد سمع غناءها يأتيه من الداخل ، فإنتابته يقظة مضاعفة ، وتلفت جهة الصوت ، وقطع الغناء بسؤاله : خلّصت يا حاجة ؟

وسمعها ترد عليه : مسافة الصلاة يكون الاكل جاهز .

نكهة طعامها فاحت فى المكان ، وضجت الدار بصوت الوابور الذى يتداخل مع غنائها .

واشرق الوجه الكهل بابتسامة وهو ينظر إلى فخذها تبين من باب المطبخ وتمكن منه الشوق إليها ، فتحامل على نفسه لينظرها قبل الذهاب إلى الجامع ، أراد أن يقوم غير أن الخيوط الكثيفة تمكنت منه ، وتزايد حوله النسج فاستسلم لجلسته ، وإنفلت الرأس إلى الوراء ، ليرتاح على المسند .

وجاءه القط الأسود من عتمة الداخل ، ودنا من قدميه يلعق ماء الوضوء ، ثم واتته قوته الحيوانية المخزونة ، فوثب إلى حجره ليلعق الماء الذى يقطر من أصابع اليد الباردة .



سيد العاشقين

حين صوتُكِ يقرعُ نافذةَ القلبِ
أنسجُ رملَ الجزيرةِ انثى .
وأبنى رجالاً منَ الماء ،
أُخرجُ من ثبجِ الطّينِ خيلاً عراباً
وأقتحمُ المدنَ المشتهاةَ ..
تقيمينَها بينَ حرفين ،
أو آهةٍ حينَ يكتظُّ صوُتكِ
بالصَبَواتِ التى تنتمى للحروف
التى تنتمى للسماءْ ..
وصوتك يمتدُّ غيمةَ صحوٍ ..
وخيمةَ بدو ..

قطيعاً من النّوقِ .. أرضاً لها البدوُ شدّوا الرحال ... ،

وأجلسُ تحتَ فضاءِ الحروفِ

انادمُ روحى بأسماءِ كُلِّ الذينَ أحبوا وماتوا ...

اناديهمُ واحداً ... واحداً

من رمادِ الدّفاترِ من ذكرياتِ الرِّمالِ

ومن هاجسِ البدوِ عند السَّمَر

ثم أمزجُ اسماءهم بالذى يتساقطُ من صوتِكِ الآن

بالأحرفِ العربيةِ حين تمرّ على شفتيك

ودالية الطقس خارجةٌ من ثنايا الحروف ..

وانضحُ وجهىَ بالماء ..

أبصرُ مملكتى ،

وأناسيَّ العاشقين وأنتِ .. أميرةُ وقتى

أرضى الفسيحةُ حين تضيقُ البلادُ علىّ

سمائى التى حينما أستغيث

تنزّلُ عن عرشِها ..

ثم تمسحُ بالغيمِ قلبىَ ..

يعشَوْشِبُ الصدرُ

شتلةُ قمحٍ تمرُّ على شاهدِ العمرِ ..

تلقى التحيةَ ،

- (ذا ... مطرٌ)

يصرخُ البدوُ فى جسدى

يصرخون وتقفزُ من شوقِها أرضُهم

تكشفُ الرأسَ

تلقى ملابِسَها قطعة قطعةً

ثم ترقص فى الماء حدَّ الغَرَق ..

وأُخلقُ خَلْقاً جديداً

وكأنْ لم أكنْ قبلُ من طينةٍ

آدمَا الجْدبُ حتى ادْلَهَمَّ عليها الظمأ

أناسيِّد العاشقين

ها أنا جالسٌ فوق عرشى

وكلّ الذين أحبوا وماتوا يطوفون بى

كلّما لا مسوا جانب العشقِ

ضجّت بهم شهوة للغناء

مجـــدى الـــبدر

أحـــزان البطـــريق



البطريق العجوز

فى المرة الأولى ، وقف الرجـل والمرأة يتـأملان طيـور البطريق ، وهى تغوص فى مياه البحر ، القليل منها وقف صامتا على الشاطىء . تمنى الرجل أن يكون واحدا منها ، أن يغوص ويصمت ، أن يكون بطريقا .

قالت له المرأة :

أتحبنى ؟

قال :

قدر حب البطريق لصغاره .

قالت :

هل يضايقك أن كل رجال المدينة أحبونى ، وكلهم غرقوا فى البحر من أجلى ؟

قال :

عيناك هى البحر ، وأنا سفينة ترسو على شطآنك .

فى المرة الثانية ، اجتاحتها رغبة هائلة فى الاستحمام . ألحت المرأة إلحاحا غير عـادى على الـرجل لمغـازلتها فى البحـر . تشبثت بالنـزول . بدت لهـا الحياة أكثـر متعة وجمالا ، ومياه البحر بساطاً أورديا يفترشانه ، وملوحة مياه البحر غطاء شفافا ، يكشف عن جسديهما المصقـولين ، اللذين يعكسان ضوء الشمس ، فتنجذب حولهما طيـور البحر .

وقف طائر البطريق العجوز يتأمل جسديهما ، لم يعرف الرجل لماذا ينظر إليه البطريق ويبكى . وهل هو حـزين لرؤيته فى البحر يرفـرف بأجنحـة آدمية ، أم أنـه يبكى صغاره التى ماتت جوعا من تلوث مياه البحـر ؟ يغوص الرجل مع المرأة تحت سطح المياه الشفافة ، ثم يداعبها ، ويداعبها . يخرج رأسه من المياه ، وينظر إلى البطريق ، فيجده ينقر فى صدره ، يقتلع مـا بين ضلـوعه ، يقـدمه لصغاره ، يقدم قلبـه قربـانا كى تحيـا صغاره . يكتئب الرجل . يتخيل أطفاله صغار البطريق . الدمـوع تنسال من عينيه . المرأة تحاول أن تخفف عنه ، فترشه بالمياه فى

وجهه . يجرى بعيدا وهو يضحك هربـا من المياه التى تخترق فمه وعينيه . يتوقف فجأة . عيناه تقع على البطريق العجوز بقايا الدم يراها تنـزف من صدره ، تنسـال على ريشه الناعم الأبيض ، يشعر رجفة الموت ، ويتأكـد أن البطريق لن يحزن من أجل أموات البشر ، لكنه قد يقتل نفسه يوما من أجل صغاره .

أخذته المرأة بعيدا عن البطريق ، داخل البحر ، كى يستمتعا بالمياه النقية . أحسـا بدفء البحـر يحيطهما . يجذبهما للداخل ، وكأنه ربان يقودهما . جرفهما التيار ، وانزاحت من أسفلهما نعومة حبات الرمل . شعرا كأنهما طيفان يعلوان سطح المياه .

يواصلان الغوص إلى العمق ، والبطريق العجوز ينظر إليهما ، لماذا لا تدفعنا الأمواج هذه المـرة إلى الشاطىء مثلما كانت تفعل من قبل ؟ لم تتركنا نتشرد مع أسماك القرش ؟ لكنهما كانا ينزاحان بعيدا عن عينى البطريق .

تأخذ الرجل دوامة كبيرة . يدور معها . يذهب بعيداً . لكن المرأة تنجو بأعجوبة من الدوامة . تتراجـع . تترك الرجل وحيداً .

ـــ آه .. خذى بيدى .

ـــ أخاف أن يبتلعنى البحر مثلما ابتلع نساء المدينة .

ـــ سأغرق .

ـــ سأعود إلى الشاطىء ، وأحكى للبطريق عما حدث لك .

ـــ أنت لست حبيبتى .

ـــ أنا أرواح نساء المدينة .

وقف البطريق العجوز . انتصب . نظر إلى المرأة ، وهى عائدة من أعماق البحر . والدموع تتسـاقط من عينيه . عـرف أخيرا لـماذا يتلوث البحـر ؟ ولماذا تمـوت صغاره جوعا ؟ ولماذا يقدم عمره قربانا من أجل أن تطول أعمار صغاره .

وتواصل المرأة السير على الرمال الناعمة ، وجسدهـا المصقول (الحلو) يثير شهوات ديدان الأرض . فتخرج من باطن الأرض تتمدد ، تتشعب ، تنمو لأعلى حتى تصبح أكثر طولا من المرأة . تعتلى جسدها الوردى ، الملفوف ، تلتف حوله ، تتمكن منه ، تنخر فيه .

تتفتت المرأة تتحلل . لا يبقى من جسدها ـــ الذى أذل كثيرا من الرجال ـ سوى رائحة

مياه البحر تتلوث بدماء الرجـل ، والبطريق العجـوز وصغاره فى نوبة من التشنجات ، ويواصلون البكاء .



هوامش الريح

١

هذه شمسٌ تَفْتَتِحُ الأرضَ ، وتنشر ذاكرةَ الترابِ
للهباء الذى يرسمُ الضوءَ كلامٌ
والحصى مدنٌ مأهولةٌ بالسُّكان ، والطير
الذى يموتُ فى نشيده
هذا إبْطُ الوردةِ ، وهوامش الريح
ومذاقُ الأبدِ الحامضِ
هل يظلُّ الماءُ ماءً عند حَدِّ الماء والرملِ ؟
وهل يعيد الرملُ شكلَ الغيمةِ الرفّافَ ، هيكل الندى ؟
هل قَدَمُ الهواء تطايرتْ .. وانحلَّ بدنُ الريحِ ؟
هذه نافذةُ الكون التى تدورُ حول محورها حين يخبطها زفيرى

٢

وردةٌ ولُغْمٌ .. شمسٌ وبازلتٌ يتبخّرُ
إنسانٌ يتسعُ لمشهدِ إنسانٍ مُجْتَزءٍ
والأيام بقايا مادبةٍ غادرها البحرُ
وهذا البلبلُ ذكرى عبثٍ كونيٍّ

فكيف أعود من آخر المذاقِ إلى جسمِ الثمرةْ ؟
وكيف أعود من آخر الرمادِ إلى أولِ البناء الحيّ ؟
طيورٌ على السِّلْك جَفَّتْ سريعاً
طرقاتٌ مُتْعَبَةٌ نامتْ فوق شجلها
صوتٌ محبوسٌ فى طبل مُبْتَلٍّ
أفقٌ عارٍ من موسيقاهُ ..

وأنا .. أسكن وسط زلازل البُرْعُمِ
بين صَدْعِ الجبلِ ورفيفِ الهواء
عند النبع الذى يَدْفُقُ حركةً
وانهداماتٍ .. ووجودا قَرّاراً
قُرْبَ قيامة الوردةِ .. والطائر البحريّ .. ووحش الفلاة
أرقبُ وطأةَ هذا الهجوم الشَّكْلِيّ
ظلُّ السحابة الهائلةِ .. وذهب الفراشاتِ
الكركَدّن والحُبارَى

البشرَ الحافين من حول موكب الطبيعة السَّيال
إبرةَ الزمن المُسَنَّنةِ .. وقطيفةَ الافقِ المكفوفة
صمت الحجر ، وضوضاء النُّسْغِ

واقولُ .. /
هل من مكانٍ ثابتٍ أزرع فيه شجرةَ أيامى ؟
هل من موضع ثابتٍ لقدمِ الدهر ؟
ايتها الأرضُ الحُبْلَى انقذى بدنى من فتوحاتِ الشمس
ومن اكاذيب الهواء
فالذين ذهبوا ، لم يذهبوا
والذين عادوا لم يعودوا
والذى يلمع فوق السيفِ : دخانٌ حىٌ يتبدَّد
والاحجار دِماء
وهناكَ رأيتُكَ
لكنكَ لم تكن موجوداً

فأين أنا؟

٣

تحت هذا الحجرِ النائم اكوانٌ من الفضَّةِ
أشجارٌ من الشفق الهاربِ
الوانٌ تهمى من ناقوس الظَهيرةْ

تحت هذا الحجرِ النائمِ بيتٌ من مطرٍ
شمسٌ من ذاكرة البحرِ ، حروف من أبجدية الرغبة
وكلامُ الموتى خيطٌ منسولٌ فى قُفْطان الأيام
اين يرقُد شيخُ الظهيرةِ الأخضرُ
تحت طبقات المُتْعَةِ المعدنيةِ ؟ أم قربَ جهنم حزنٍ ؟
لا ابالى كثيراً ، فهناك فاصلةٌ احيانا
بين السكين ورأس الوردة
وهناك امتزاجٌ دائما
بين القُبْلَة وشفاه الموت
ولن أبالى كثيرا .

وسوف اترك لهذه الانهيارات الأرضيةِ
أن تضبط رقصتى ، ثم أمرِّرُ يدى
خلال هواء هذه الكائنات الهائلة السوداء
حيث يسيلُ الشمعُ الأحمرُ ساخناً
على فخذ امرأة الليل
تحت هذا الحجرِ النائمِ فرسٌ بُنِّىٌّ
وبقايا غاباتٍ مشتعلاتٍ وعواصفُ مُهملَةٌ
وشواطىءُ من غيرِ بحار
فكيف لهذا الشجن الجامد أن يتخطَّفهُ الطيرُ هديلاً

وتُذرِّيه الصبوات ؟
وكيف لهذا الفنن الناعم أن ينبت فى حَجَر الكلمات
وفى قلق الظلّ وتواشيحِ الماءِ، وفى جوعِ الفتيات ؟
سوف اترك لهذه الجَرّة المليئة بالعُمْلةِ الذهبيةِ
أن تدفع جزيةَ أحلامى ، ثم أُخلِّص نفسى قليلا
او أورِّط نفسى قليلا داخل هذا الفكّ الكونىِّ الأَدْرَدْ

٤

اقتربت ساعةُ الرَّيحْانِ ، وانشقَّ الحديدُ الحىّ
وخرجتْ ساطعةُ النهدينِ إلى ساطع الخاصرةْ
لهما سحابةٌ خضراء ، وشمسٌ خضراء ، وأفق أخضر
وللسماء أن تَتَزَيَّنَ بصهيلٍ للماء
انتشرى أيتها السّحاباتُ المُثْقَلاتُ بالنَّعْنَاع والبَخُور
وانعقدى على قدمِ الفضةِ ، وحشائشِ النّحاسْ
ودورى وسط دورةِ الكون والفسادِ
عسى أن يهجعَ الجملُ الهائجُ فى سَمِّ الخِياط
يَحْلُو على اعضائكِ الزمنُ المُرُّ ، وتستقيمُ حَدْبةُ الأيام
يسطعُ بَطُّ الماءِ
وتلمسُ أطرافُ الشجر المتهدلِ بَدَنَ الماءِ
ويمرقُ سهمٌ مائىٌّ فى فخذِ اليَنَ من زُبْدٍ وأشدُّ من البُرحاءِ

لهما نيزكٌ مشتعلٌ ، وسماطٌ مبسوطٌ ، وخبزٌ ساخنٌ
ودورقٌ مُزَخْرَفٌ بأيائلَ وثابةٍ
ولهما سَجْعُ القدمينِ وطِباقُ الأطراف

ارفعى عن كتف الوردة عَزْفَها حتى تتمدَّدَ ليقينها الزاهى
حتى يتبخَّرَ فوق قطيفتها الجامدُ والسائلُ
حتى تَرْفَضَّ أوابدُها .. وشواهدها وشواردُها
ويجىء إليها الحجرُ الذاهلُ

.. / وقالت له : مدينتى مفتوحةٌ للجيش
كلُّ جارحةٍ تفكُّ طوطَمها .. وتعلنُ نفسَها عاصمة
فادْعُ جنودَكَ المرابطين يقتلعون الأحجارَ
وينقلون الرَّدْمَ ، ويفتحون قُفلَ هذا الباب
وليكن لكَ فى كلِّ عاصمةٍ أميرٌ
من الجبارين الأخاذين القوالين
ثم اجمعنى من أمرائك وانشرنى وسط ثَنِيَّات الأحزانْ

.. / وقال : إذا استعصى العَالَمُ استفتِى مُعْجَمَ أعضائِكِ
وإن استعصيتِ .. استفتَيْتُ حواسِّى
فإن ارتبكتْ .. أنقذنى فقهُ اللَّمْسِ وفقهُ الشَّمِّ ، وفقهُ النظرات
ودخلتُ الغابةَ وحدى .

٥

ثَقبٌ .. أدخلتُ فيه مدينةً
ومدينةٌ .. أدخلتُ فيها قارَّةً خضراء
وقارَّة .. أدخلتُ فيها عالماً يهذى وطَوَّحْتُ الوصايا

أوشكَ الناموسُ أن يَضَعَ النِّقابَ
وَرَقَّ سَجْفُ الليلِ .. ضاع الأقحوانُ
تجولتْ فى الصدر عاشقةٌ تُغَنِّى
غام حَدُّ المستحيلِ
تداخلتْ فى العين مملكةٌ ومملكةٌ .. الماء والنارُ

انفجارُ العالم المعهودِ فى فَرَحٍ خرافىٍّ
فمن يقيسُ عَرْضَ الريح ؟ ومن يرجِّنى رجًّا ؟
ويملأُ راحتىَّ بخَصْرِ عاصفةٍ
ويمنحنى سماءً صالحةً لإبحار قلبى ؟

هل بمقدورِكَ أن تُوْقِفَ هذه العَجَلَةَ الدوَّارة ؟
إذن دعنى أواصلْ هذا العبثَ الأخضرَ
دعنى أتَلَذَّذْ هذا الجنونَ الرحيم

حتى إذا استحال اللونُ إلى شبكةٍ مليئةٍ بالثقوبِ
غمرتنىَ شمسٌ جديدةٌ ، وملأتْ دجاجاتُ الضوءِ حظيرةَ الحياة ،

وقام من سُباته الطائرُ والنابتُ
والسابحُ والراكضُ .. والمستوحشُ والمؤتنِسُ
وَخَطّافُ القوتِ .. وطنّانُ الصوت
ومشتْ كلُّ دابّةٍ إلى فِتْنَتِها
وارتجتْ فى بهجتها الأرضُ .. وقام الانسانُ

٦

.. / قالت المَوْجَةُ : ماءٌ أنا أم حركة ؟
وأتى العالمُ على ناىٍ وقامت اليمامةُ على هديلها
.. وقالت الدَّمْعَةُ : ماءٌ أنا أم شمسٌ صغيرةٌ ؟
اشعلتْ شَعْرَ الدقائقِ والثوانى
وكان صقرٌ يفتشُ الهواء عن صيحة البارحةُ .
ما الذى يُمْسِكُهُ القلبُ فيبقى ؟ !
ما الذى تأخذه العينُ من قوس قُزَح ؟
ليس فيكم من يُقيمُ الرملَ فوق العاصفةْ
ليس فيكم من يجيرُ النارَ من ماء الزمانْ
فتعالوا نتعلم :
حكمة الصَّوْم على مائدة الشَّغْلبان .

علي عوض الله كرار

المـــوت بالبهـــارات



إلى : محمد حافظ رجب

بنظرة فاترة نعسانة ..

- كل الحبّات متشابهات

بنظرة عابرة يقظانة

- تتفاوت أحجامها وتتدرج ألوانها

بنظرة عامرة بالبصيرة

- ليس هناك حبّة تشبه الأخرى

وكلهـا حبّات أخـرِجت من جوال واحـد ، جاء ضمن أجولة في سيارة نقل واحدة ، جاءت ضمن رتـل تفرّق في أنحاء المدينة لتمنح بنيها أرخص طاقة ، وتمنعهم من أغلى طاقة !

●

بـإبهامـه وسبابتـه أمسك بحـافـة الطبق . بـأقصى مـا يستطيع ، ضغط بـأصبعيـه حتى لا يتحـرك يُمنـة أو يُسره ، وبإبهامه وسبـابته اليمنيـين أمسك الشـوكة مقلوبة . ببطء نزل بها فوق بضع حبّات من الفول تـرقد ساكنة في سلام جنب حائط الطبق الغـويط المائـل قليلا للخلف . ما أن يلامس ظهر الشوكـة أديم حبّاتهـا حتى يزداد ضغطه عليها ، فتنهرس دون أدنى هسهسة.ينتقل ظهر الشوكة بترتيب رتيب فوق كل الحبات الراقدة حول حـواف الطبق الـداخليـة . مـا أن استكملت الشـوكـة استدارتها حول الحافة حتى فزّت قـافزة فـوق منتصف الطبق ، تدوس كيفما اتفق حتى تغـوص إلى القعر ، ثم تطفو حاملة بين سنونها المصفرّة بعضا من أحشاء الفول وقشره المهترىء.ثم تعاود الدوس ، والغوص ، والطفو ، والدوس ، والغوص ، والطفو ، بآلية ذات إيقاع منظوم ، ملضوم ، أفعاله المصدرية الثلاثة كأنها فعل واحد .

طال ضغطه على حافة الطبق المحبوسة بين أصبعيـه فانفلتت رعشة من أعصابه المتصلبة المشدودة ، فتزحزح الطبق قليلاً إلى اليمين ، فارتخى أصبعاه . عاود الضغط برفق ما لبث أن اشتد مع انطلاقة رعشة أخرى مباغتة أدارت الطبق يسـاراً ، ما بـين هزهـزة اليمين وزحـزحة

اليسار، ارتبك الإيقاع قليلا ثم واصل مهمته فى الدوس ، والغوص والطفو .

الإبهام والسبابة تضعان الشوكة جانبا . تمسكان بالملعقة . تملآن بها حفنة من الملح الأبيض الناعم المكرّر . ببطء تهزّان المعلقة هزًّا خفيفا وتدوران بها فى استدارات حلزونية،تضيق ، تضيق ، حتى تعامدت الملعقة فوق منتصف الطبق مع آخر حبّات من الملح .. بعين الملعقة ، تديّانها دبًّا فى علبة الشطة الحمراء الحرّاقة ، وفعلتا عين فعلتهما السابقة .. بعين الملعقة جرف حفنة من الفلفل الأسود الحرّيف ، وفعلتا عين فعلتيهما السابقتين .

هَرْهر الصغير على نفسه ضاحكا : بابا رسم علم مصر ياماما .

واستعان الأصبعان ببقية الأصابع ، ودلقتا الزيت ، فاختلط الأبيض ، بالأحمر ، بالأسود وبالملعقة والشوكة تقلب الطبق . أتيتا بالجانب الأيسر فوق الجانب الأيمن ، وتصاعدتا بالذى هو تحت فوق ما هو فوق ، فصار تحتانيا إلى حين . ثم عكستا ما حدث . مرّة . مرتين . ثلاث مرات حتى صار الطبق عجينا توّحد فى زىّ ظاهرى له هيئة كليّة واحدة .

بسمل الأب وبصّ بالعين صوب أمراته وقال : هنيئا بأسمنت المعدة الذى لا يُبارى،وطبطب على صغيره واستطرد : دوما ، تذكّر هذا المثل الشعبى الذى اخترعته « منْ تفوّل تفوّلذ » .

ثقبت الزوجة بعلها بنصف عين ، وبنصف لقمة غمسّت حافة الطبق .

نظرت الصغيرة لأمها بملء عينيها ، وبلقمتين مزدوجتين فعلت ما فعلته أمها ، غير أن أطراف أصابعها انزلقت قليلاً ، كى يندهن اللباب بالمعجون ، ولخشية أن يلتهب فمها استحلبت ريقا عله يقاوم بعض نار الشطة الحمراء والفلفل الأسود .

نظر الصغير لأبيه ، وفعل عين فعلته . قطعة كبيرة من الخبز دبّها وسط الطبق لتمتلىء عن آخرها بالحريق الذى ابتلعه بلعا ، فلا الأسنان استطاعت أن تغامر بالقطع والطحن ، ولا اللسان استطاع مراقصة اللقمة كعادته . إشتعلت المعدة . إستدعت الأم قلة كانت بجوار الأب . من فتحة البلعوم إلى كيس الطعام المحشور فى بطن الصغير هرول الماء ، لحقت به قطع الخبز الطريّة حتى تمت السيطرة على النيران التى لم يبق منها غير احمرار وجه الطفل ، وحبّات من عرق تنزلق متجمعة فوق أرنبة الأنف ، ما إن تكبر ، حتى تثقل ، حتى تسقط ، وتتكون غيرها .

واستنفر الصغير أنفاسه واستجمع صوته وقال : أين ذهب الفول يابابا ! قالت الزوجة ، وفحيح الغيظ يفوح من فمها : مات بالبهارات ياصغيرى !

متابعات

عبـــد المحسن فرحات

المتحف المصرى الايطالى الجديد

جاء فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٠ / ١٢ / ١٩٩١ م فى صدر الصفحة الأولى «إقامة المتحف المصرى الجديد على ٢٠٠ فدان بطريق القاهرة ــ الفيوم ... وصرح السيد وزير الثقافة بأن دراسة الجدوى الإيطالية للمشروع تبلغ تكاليفها نحو ٣ ملايين دولار منحة من الحكومة الإيطالية ، مشيرا إلى أنه ستجرى ترتيبات مع سفير إيطاليا بالقاهرة للاتفاق مع الشركات الإيطالية على إعداد الرسوم الهندسية للموقع» . يثير هذا الخبر مايلى من اعتراضات واقتراحات :

ــ الفكره الأساسية لإنشاء متحف مصرى جديد فكرة ممتازة نؤيدها بقوة لضيق المتحف الحالى بمحتوياته وعدم تناسبه كمبنى وموقع وطريقة عرض مع مايحتويه من آثار عظيمة ، ولما يمكن أن يؤدى إليه المشروع الجديد من صحوة ثقافية بين المواطنين أولا خاصة إذا تم فى المتحف الجديد الجمع بين آثار مصر فى احقابها الحضارية المختلفة (المصرية القديمة والإغريقية الرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة) كما كان مزمعا فى مشروع متحف الحضارة المصرية السابق والذى كان مقررا إقامته بجانب مبنى الأوبرا الحالى وتم إلغاؤه لأسباب وجيهة خاصة بالموقع . أما السبب الثانى لاستحسان الفكرة فيتعلق بالفوائد السياحية الاقتصادية المنتظرة من هذا المشروع الذى يمكن أن يكون عن استحقاق «أكبر» متحف فى العالم ونرجو له أيضا أن يكون «أفضل» متحف فى العالم . ترتيب أولويات الأهداف هنا مهم : ثقافة المواطنين أولا ونقود السياح ثانيا مع التسليم بأهمية الجانب الاقتصادى لتوفير التكلفة الكبيرة المنتظرة .

ــ تنفيذ هذه الفكرة الأساسية جاء بطريقة نعترض عليها تماما حيث أنها «فوقية» بالكامل وتعتمد على «استيراد» التصميم المعمارى وتخطيط الموقع من الخارج وكان إنشاء أكبر متحف فى العالم فى مصر شىء لايخص معماريى مصر (الذين بلغ عددهم فى احد التقديرات أكثر من عشرين ألفا) ولايخص مؤسساتهم (لجنة العمارة فى المجلس الأعلى للثقافة ــ شعبة العمارة بنقابة المهندسين ــ جمعية المعماريين ــ جمعية المخططين ــ أقسام العمارة بجامعات مصر) .

الممارسة السليمة للديمقراطية ولدولة المؤسسات تكون بإشراك كل هذه المؤسسات السابقة الذكر فى حوار إبداعى من خلال مؤتمرات وندوات ومسابقات تأخذ حقها من التحضير . نطالب وزير الثقافة بتنفيذ كلمته التى قالها عند بدء تعيينه والتى أكبرناه فيها وهى : «اننى خادم للثقافة ولست رئيسها» فهذه الكلمة تعكس معنى الحديث الشريف» خادم القوم سيدهم» وتعكس أيضاً المعنى الغربى للمسئول الحكومى كخادم مدنى Civil Servant . نقدر بالامتنان المبادرة الطيبة لإيطاليا بالتبرع ب ٣ ملايين دولار لدراسة الجدوى وهو بالمناسبة مبلغ مبالغ فيه كثيراً بالنسبة لدراسة جدوى لاندرى هل تحتوى أيضا التصميم المعمارى وتخطيط الموقع أم لا ؟ وحتى لو شمل التبرع ذلك فهو مرفوض مبدئيا لعدم وجود مشاركة حقيقية من الجانب المصرى فى التصميم والتخطيط . التبرع الحقيقى والمقبول يكون فى تكلفة إنشاء المتحف أو حتى فى تكلفة عمل مسابقة معمارية دولية له وليس فى تكلفة عمل تصميم يفرض علينا .

ــ إذا طبقنا نفس هذه الطريقة «الفوقيه الاستيرادية» على مختلف أمور حياتنا الثقافية لكان واجبا علينا عدم قبول تماثيل نهضة مصر وسعد زغلول وغيرها للمثال العظيم مختار فى ميادينا واستبدالها بتماثيل لرودان وغيره ، ولكان من الخطأ اقتناء الأعمال الفنية التشكيلية المصرية فى دار الأوبرا والتى جاءت من خلال مسابقة عامة كان لوزير الثقافة فضل المبادرة فى تنظيمها .

ــ ليكون تنفيذ الفكرة الأساسية للمتحف على نفس المستوى الإبداعى ينبغى أولا ألا ينحصر همنا فى الحصول على المتحف «كمنتج نهائى» بل يجب أن يتسع هدفنا ليشمل «الطريقة» الموصلة للحصول على هذا «المنتج» و «التفاعل» الناتج من وجوده بعد ذلك فى المجتمع . كل هذا يمكن تحقيقه من خلال إشراك المؤسسات المعمارية والعمرانية المصرية فى ندوات ومسابقات كما سبق ذكره وأيضا من خلال إشراك الجهات الأخرى ذات الاختصاص مثل الجمعيات العلمية الأثرية والتاريخية والجغرافية ومن خلال الحوار الفكرى فى وسائل الإعلام الذى يجب على قياداتنا الثقافية من مفكرين وأدباء وكتاب أن يشاركوا فيه وأن يعطوا مجال العمارة والعمران بعض مايستحقه .

ــ لقد كتبنا من قبل عن الحوار حول تصميم مكتبة الإسكندرية والذى يجب الارتقاء به من مستوى المتمدين أو المتحضر إلى مستوى الممدين أو صانع الحضارة . المستوى الأول تحقق فعلا من خلال إتاحة درجة من الحوار حول عيوب المشروع الفائز وكيفية علاجها والمستوى الثانى لم نصل إليه بعد رغم أنه بإمكاننا الوصول إليه . الطريقة المزمع تنفيذ المتحف بها تعتبر فى رأينا أكثر انخفاضا من المستوى الأول (مستوى المتمدين) .

ــ للخبرة الاجنبية دورها وللإتصال بالعالم الخارجى مكانه الذى لاينكره إلا متحجر ، خاصة إذا تعلق الأمر بالآثار التاريخية التى هى ملك للإنسانية جمعاء ، إلا أن ذلك يجب أن يتم من موقع التكافؤ والندّيّة ففى التحضير لبرامج المسابقة المعمارية يمكن الاستعانة بالخبرة الأجنبية وفى الندوات وفى تنفيذ النظم التقنية للإضاءة والتحكم وغيرها . كل ذلك شىء والاعتماد الكامل على الاستيراد شىء آخر .

السيد محمد الخميسى

مهرجان القناة الشعرى الثالث

للمرة الثالثة يقيم نادى الأدب بقصر بورسعيد المهرجان الشعرى الثالث والذى يشترك فيه شعراء منطقة القناة ـ بورسعيد ـ الاسماعيلية ـ السويس ـ واشترك فى مهرجان هذا العام شعراء محافظتى شمال وجنوب سيناء .

حضر المهرجان الشعراء : **أحمد عبد المعطى حجازى ـ فؤاد بدوى ـ أحمد عنتر مصطفى ـ محمد الحسينى ـ والأديب إبراهيم عبد المجيد .**

كما حضره الأساتذة : طه وادى ـ مدحت الجيار ـ سيد البحراوى ـ أمينة رشيد ـ عبد الرحمن على ـ هدى العجيمى ، بالإضافة إلى ممثلى الصحافة القاهرية والمحلية . اشتمل المهرجان على أمسيتين شعريتين وعلى ندوة حوارية مفتوحة حول (دور شعر الأقاليم فى الحركة الشعرية فى مصر ـ سلباً وإيجاباً) .

أدار الأمسية الأولى الشاعر السيد الخميسى وأدار الثانية **سيد البحراوى** وأدار الندوة الحوارية **مدحت الجيار** . كان رأى الشاعر الكبير **أحمد عبد المعطى حجازى** فى ما سمع من شعر محدّداً وصريحاً فقد عابَ على معظم الشعراء جهلَهم بقواعد اللغة العربية الأساسية وعدم اطلاعهم على الموروث الشعرى العربى ، وطالب القائمين على إقامة الندوات الشعرية بالتدقيق وعدم السماح لغير المجيد باعتلاء منبر الشعر ، فالشعر مسألة « جادة » ولا يصح أن نضَيّع مجهودَ المجيد بوضعه مع من يتعامل مع الإبداع ببساطة وسطحية كما رفض أن يُعامَلَ أديبُ الأقاليم معاملة (ابن الجارية) فى الوقت الذى نجد فيه من أبناء الأقاليم من قادوا الثقافة فى مصر ـ **الطهطاوى ـ طه حسين ـ العقاد ـ وغيرهم** .

وفى رده على من ربط بين موقفه من شباب الشعراء وموقف **العقاد** من شعراء الحداثة ، قال : هناك فرق بينى وبين العقاد ، العقاد كان سلطة ثقافية وأنا لست بسلطة ومع ذلك

(فهذه تهمة « لا أنكرها وشرف » لا أدعيه) .

وأشار الشاعر **فؤاد بدوى** إلى دور الشعر فى المجتمع فهو فى رأيه القادر على حل مشكلاتنا فهو أصل التفكير ولهذا فهو يطالب المسئولين بالمساهمة فى اكتشاف المواهب ومساندتها .

ورفض **طه وادى** تسمية (أدب الأقاليم) فالأدب أدب سواء جاء من القاهرة أو من غيرها ، وناشد الشعراء أن لايطبعوا أشعارهم على نفقتهم لأن التوزيع فى هذه الحالة يكون محدودا ، ولا يطلع على أعمالهم إلا زملاؤهم من المبدعين وبذلك يكونون بعيدين عن الجمهور الحقيقى للشعر .

وتكلم **سيد البحراوى** عن السلطة الثقافية التى تحدد معاييرها وتفرضها على الأدب ويرى أنها قد نجحت فى الشعر والقصة القصيرة ، أما الرواية فقد خضعت فقط لتحكّم الناشر بمعاييره التجارية .

من إيجابيات المهرجان :

ـ عرض نتاج المنطقة الشعرى على النقاد وعلى كبار الشعراء وتسليط الضوء الإعلامى عليه .

ـ الاحتكاك المفيد عن طريق الحوار المباشر حول قضايا الإبداع مما يؤدى إلى سد الفجوة بين شباب الشعراء وكبارهم من جانب ، ورؤية الذات فى مرآة النقد الموضوعى من جانب آخر .

ـ اللقاء الشخصى والإنسانى لشعراء المنطقة الواحدة ، مما يساعد على إقامة جسور التواصل وتبادل الخبرات والتجارب .

ـ استجابة الوزير محافظ بورسعيد الذى افتتح المهرجان لمطلب أدباء بورسعيد بإصدار مجلة ثقافية تختص بإبداعاتهم .

ـ الإقبال الجماهيرى على الأمسيتين الشعريتين لسماع فن العربية الأول الذى تتهم الجماهير ظلماً بالتخلى عنه .

ـ جو الصراحة والمكاشفة من النقاد وكبار الشعراء لشباب الشعراء ، ويُحسب لهذا المهرجان شرف خلوه من جلسات المجاملة النقدية التى هى من أهم أسباب إضعاف مستوى الشعر .

ـ مشاركة الشباب فى الحوار بثقة فى النفس وجرأة على الاختلاف فى الرأى لم تصل إلى حد التجاوز إلا من قلة لم تتحمل أن ترى حجمها الحقيقى فى مرآة صادقة .

صــبرى حــافــظ

من « دلتا الميسيسبى » دراسة فى آليات القهر المزدوج

إذا كان مسرح المرأة الذى تتبلور مـلامحه الآن فى كثـير من الثقافـات الغـربية ، يطمـح إلى طـرح تصـور مسرحى متميز للـواقع الإنسـانى ، يتسم بسعيه الدؤب لبلـورة منظور نسائى لرؤيـة العالم مغـاير لمنظـور الرجل الذى ساد فيـه منذ بـدايات المسرح الإغريقى وحتى اليوم ، فإن مسرح المرأة الســوداء فى الولايـات المتحـدة يضطلع بمهمـة أسـاسيـة أخرى إلى جانب هذه المهمة المشتركة التى يتفق فيها مع بقية الاجتهادات النسائية فى هـذا المضمار . الا وهى محـاولة التعـرف على آثـار ما يمكن تسميته بآليات **القهر المزدوج** الذى تنوء تحت ثقله المبهظ المرأة الأمريكية السوداء . وربما يتساءل القارىء عن الفارق بين المرأة السوداء وبقية نساء العـالم ، والواقـع أن هنـاك فـارقـاً كبيراً . لأن المرأة الأمريكية السوداء تختلف عن نســاء أفريقيـا السوداء مثلا ، فى أنها تعيش فى مجتمع يعانى فيـه رجلها الأسـود نفسه من شتى صنـوف الاضطهاد . وهى معـانـاة مـا تلبث أن تتـرك بصمـاتهـا عـلى الطريقة التى يتعامل بها هذا الرجل مـع نسائـه ، ناهيـك عن أنهـا هى الأخرى تتعرض كرجلها لاضطهـاد النساء والرجال البيض على السواء . فإذا كانت المرأة التى تتطلع للتحرر فى بقية المجتمعات تسعى للمساواة مع الرجل الذى يتمتع فى تلك المجتمعات بقدر أكبر من الحريات المتاحة لها ، فإن المرأة الأمـريكية السـوداء تجد أنها لا تستطيع أن تتطلـع للمساواة بالرجل الأسود لأن الـرجل الأسـود نفسه يعانى من الحرية المنقـوصة . ويحتاج إلى من يدافع عن قضيته من أجل الحصول على المساواة فى مجتمع تسرى العنصريـة فى بنيته القيميـة والفكرية .

هذا الوضع الاجتماعى المعقد هو الذى يميز قضيـة المرأة الأمـريكية الســوداء عن بقيـة بنـات جنسهـا اللـــواتـى ينـافحن عـن حـريتهـن المنقوصة فى شتى بـلاد العالم . لأن مجرد تطلع المرأةالسوداء إلى التحرر

يضعها أمام مجموعة من الإشكاليات المتراكبة ، فهى لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع رجلها ، لأن هذه المساواة تنطوى على قبول أو بالأحرى إذعان للعلاقات العنصرية الجائرة التى يعانى منها السود جميعا . وهى لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع المرأة البيضاء لأن المرأة البيضاء لم تحقق حريتها الكاملة بعد ، كما أن تطلعها إلى المساواة معها ينطوى على نوع من الاغتراب الذى يفصلها عن بنات جنسها السوداوات من ناحية ويوحدها مع مضطهدى جنسها من البيض من ناحية أخرى . وهى لا تستطيع كذلك التطلع إلى المساواة مع الرجل الأبيض الذى تنتقد وقوعه فى أسر الرؤى العنصرية وتناضل من أجل تحريره منها . هذا التعقيد فى قضية نساء أمريكا السوداوات هو الذى يفسر نضج طرحهن النسبى لقضيتهن ، ولجوئهن إلى أساليب ومنطلقات مغايرة لتلك التى تنتهجها المرأة البيضاء ، وهذا ما يجنبهن الوقوع فى شراك التحرر المخادعة التى تقع فيها شرائح كبيرة من المناديات بتحرير المرأة فى المجتمع الغربى .

ومسرحية (من دلتا الميسيسيبى) التى تعرض الآن على خشبة مسرح الـ (ينج فيك) فى لندن بعد عرضها فى الولايات المتحدة ، وترشيحها للحصول على « جائزة بوليتزير » كبرى الجوائز الأدبية هناك ، واحدة من هذه الأعمال المسرحية القليلة التى تكشف عن نضج كبير فى طرح قضية المرأة فى تعقيداتها وإشكالياتها المتشابكة مع الكثير من قضايا المجتمع ومشاكله . ولا غرو فكاتبة هذه المسرحية : إنديشا إدا ماى هولاند ، طالعة من قلب الخبرات التى تسعى إلى طرحها على خشبة المسرح ، والتى عانت منها حتى أكملت تعليمها وأصبحت أستاذة لأدب السود وقضايا المرأة فى جامعة ولاية نيويورك .

فقد ولدت هذه الكاتبة فى واقع اجتماعى لا يتوقع منها أو لها إلا أن تكون مجرد أمرأة خاملة الذكر لا قيمة لها ، ومع هذا فقد استطاعت أن تصدم هذا العالم بإنجازاتها وأن تزرى بكل توقعاته ، لتوقظ أمريكا على ما فيها من عنف وتمييز عنصرى وقهر لا تريد القطاعات الواسعة فيها حتى مجرد الاعتراف بوجوده . كما أنها قد تمرست بالكتابة لفترة طويلة ، مكنتها من إنضاج أدواتها الدرامية على نيران هادئة من كتابة الشعر ورواية القصص التى عاشت فى طوايا تراثه الشفهى قبل أن تكتب العديد من المسرحيات السابقة على مسرحيتها الحالية . فقد كتبت من قبل (الآنسة إدا ويلز) و (قداس جنائزى لثعبان) و (الطبيبة الثانية) و (سيرة متظاهر بلا تصريح) و (إعادة تركيب ملف رى هيمفيل) : لكن مسرحيتها الحالية هى التى رشحتها للحصول على « جائزة بوليتزير » لأنها استطاعت أن تضع فيها خلاصة تجربتها الحياتية والأدبية فى آن . وأن تسهم بها بإضافة متميزة من ناحية بلورة بعض الآليات المسرحية القادرة على التمييز بين منظور المرأة فى العمل المسرحى ، ومنظور الرجل فيه .

فالكاتبة تدرك أنه برغم رغبتها فى إبراز منظور المرأة فإن عليها إدراك حقيقة أن وجود الرجل وسيطرة منظوره فى الرؤية لقرون طويلة ، قد ترك بصماته الواضحة على البنى العقلية الحاكمة لطريقة تفكير المرأة نفسها ، حتى وهى ترفض سيطرة منظور الرجل . كما تدرك أيضا أن من المستحيل أن نفترض أن بإمكان المرأة أن تعيش فى عالم خال كلية من الرجال لأن هذا ينطوى لدى بعض

المناصرات لقضية المرأة على نوع من دفن الرؤس فى الرمال ، ولهذا عملت على احتواء المسرحية لمنظور الرجل وتمييزه داخلها من خلال نوع من العرض الكاريكاتيرى له . يمكن المشاهد من تمييزه عن منظور المرأة من ناحية ، واتخاذ موقف واضح منه من ناحية أخرى . وقد اتسقت تلك الحيلة البنائية المتعلقة بتقديم منظور الرجل بشكل كاريكاتيرى ساخر ، مع مسألة قَصْر عالم المسرحية على النساء وإبعاد الرجل عنها أو بالأحرى تغييبه من أفقها ، وكلما كان من الضرورى الإشارة لوجوده أو تقديم بعض مواقفه قامت إحدى الممثلات بالإشارة الكاريكاتيرية بشكل سريع وموجز إلى ذلك . وهذا يشير إلى وعى المسرحية بأن مجالها الزمنى لا يقل أهمية من حيث تكريسه للمرأة عن بقية العناصر الدرامية الأخرى . وبأن عليها لذلك أن تقيم توازنا حساسا بين ما تخصصه للرجل من مساحتها الزمنية وما تكرسه للمرأة منها .

فطالما أبعدت كتابات الرجل المرأة من ساحتها أو خصصت لها أدنى حيز ممكن من الاهتمام ، فى محاولة لتحويل عملية التهميش إلى واقع عيانى . ولا يقتصر وعى الكاتبة على هذه المسائل وحدها ، وإنما يرافقه كذلك الوعى بأنها جزء من حركة أدبية نسائية سوداء تضم كاتبات أخريات من أمثال **تونى موريسون ومايا انجيلو وأليس ووكر** ، وتحيل ساحة المسرحية ذاتها إلى نوع من الذاكرة الأدبية التى تؤرخ لتلك الحركة النسائية وتسجل عملية التواصل بين أجيالها من خلال اعترافها بدَيْنها **لأليس ووكر** خاصة ومناجاتها لها فى آخر المسرحية .

ومسرحية (من **دلتا نهر الميسيسيبى**) من نوع مسرحيات السيرة الذاتية التى نجد لها تراثا مرموقا فى المسرح الأمريكى الحديث ، من **يوجين أونيل وتينيسى وليامز** حتى **إدوارد البى وسام شيبارد** . فلا يمكن فصل أحداثها ورؤاها عن سيرة كاتبتها **إنديشا إدا ماى هولاند** التى ينطوى إصرارها على استعمال إسمها الرباعى هذا ، على تأكيد أيديولوجيتها النسائية بوضع ثلاثة أسماء نسائية قبل اسم العائلة الرجالى . وللمسرحية صلة من نوع فريد بجانب آخر هام من جوانب الميراث الأدبى الأمريكى ، ألا وهو الأدب المكتوب عن الجنوب الأمريكى والذى بلوره فى المسرح كل من **أونيل ووليامز** ، أما عملاقه الكبير فهو الروائى العظيم **وليام فوكنر** . لكن تعامل المسرحية مع الجنوب الأمريكى يتميز عن تعامل أسلافها الأدبيين لا من حيث المنظور فحسب : أى منظور السود بدلا من منظور الرجل الأبيض ، وأزمته الناجمة عن فرض تحرير العبيد تاريخيا عليه بقوة السلاح ، وإنما من حيث انطلاقها من قلب معاناة السود وتبنيها لرؤيتهم وبلورتها لصوتهم . فلسنا هنا أمام كاتب أبيض يكتب عن الجنوب ، فهو لا يستطيع مهما كانت درجة تفتحه ومهما كان إنصافه أن يتخلى عن لون بشرته ، أو أن يصوغ لنا معاناة السود كما يعرفها السود أنفسهم ، وإنما أمام كتابة سوداء طالعة من قلب قاع الجنوب الأسود ، ومن بين نسائه .

وتبدأ المسرحية فى بدايات الأربعينيات ، ويمتد مجالها الزمنى حتى منتصف الثمانينيات فى محاولة لاستيعاب مسيرة الكاتبة الحياتية منذ الميلاد والطفولة وحتى النضج والتعليم والتحقق فى الكتابة وبها : وتنقسم المسرحية إلى قسمين ، يقدم أولهما:النصف الأول من فترتها الزمنية منذ الميلاد وحتى الستينيات ، بينما يبدأ الثانى:بعد

وصول حركة الحقوق المدنية التى تزعمها **مارتن لوثر كينج** إلى منطقة دلتا الميسيسيبى وأثر تلك الحركة على أبناء وبنات تلك المنطقة الواقعة فى أقصى أطراف الجنوب الأمريكى ، وأقوى معاقل العنصرية فيه . فقد كانت حركة الحقوق المدنية بحق فاصلا بين عهدين ، ولهذا كان من الطبيعى أن تكون بنائيا فاصلا بين وضعين دراميين يتفاعلان ويتعارضان معا داخل السياق المسرحى . أما بنية المسرحية الدرامية فإنها لا تعتمد على السرد التتابعى والتسلسل المنطقى أو بالأحرى الواقعى لمسيرة حياة بطلتها ، وإنما على تلاحق المشاهد والجزئيات المنتقاة بعناية من لوحة حياتها العريضة ، والراسمة من خلال ضربات المشاهد الحادة ، لصورة قوية لتحولات تلك الحياة ،

التى تطمح الكاتبة إلى أن تجعلها نموذجا لحياة الكثيرات من بنات جنسها دون أن تفقدها تلك النموذجية خصوصيتها وفرادتها . كما تعتمد تلك البنية كذلك على المراوحة بين الكلمة والأغنية ، أو بالأحرى استخدام الكلمة كأداتها الأساسية دون إغفال دور الأغنية فى الترويح الدرامى فى لحظات تأزم الموقف أو تصاعد حدة التوتر فيه ، بما يشى بإمكانية تسلل الميلودرامية إليه . فحساسية الكاتبة لإمكانية انقلاب المعاناة المأساوية إلى ميلودراما ، هى التى تدفعها إلى استخدام الغناء أو الرقص الإيقاعى بإيجاز ولكن بفاعلية ، لإنقاذ الموقف والتخفيف من لحظات التوتر المأزومة . كما أن استخدام الأغانى استطاع أن يكون كذلك واحدا من عوامل تعيين زمن الحدث لارتباط كثير من الأغانى المستخدمة بلحظات زمنية وأحداث تاريخية وعوالم قيمية معينة .

ويقدم لنا القسم الأول من المسرحية طبيعة حياة الزنوج فى الأربعينيات والخمسينيات ، من خلال ثلاث ممثلات يحملن عبء المسرحية كله من البداية وحتى النهاية ، تدخل كل منهن فى مجموعة من الأدوار بنفس السرعة التى تخرج بها منها ، دون أن تفقدهن تلك المراوحة المستمرة بين الأدوار مصداقيتهن أو قدرتهن على الإقناع . فلكل ممثلة دور رئيسى يستمر طوال العمل ، ومجموعة من الأدوار الثانوية التى تساهم فى تعميق ملامح الدور الرئيسى ، وبلورة مختلف أبعاده وإيحاءاته . وهكذا استطاعت المسرحية أن تروى لنا مسيرة حياة بطلتها بقدر كبير من الشاعرية والتركيز . فنتعرف منها على طبيعة المعاناة التى عانتها منذ عذابات الميلاد والنشأة وحتى اغتصاب رجل أبيض لها فى فترة باكرة من حياتها ، وهى لا تزال بعد فى ميعة الصبا .

وتقدم لنا المسرحية هذا الانتهاك البشع لآدمية بطلتها ضمن سياق من الانتهاكات اليومية المتلاحقة التى تصنع حياة السود فى الولايات المتحدة . إذ لا تستطيع الكاتبة الفصل بين هتك البيض عنوة لأعراض الفتيات السود وهن صبيات ، وبين مختلف أشكال العنف التى يتعرض لها السود عامة تحت وطأة القهر العنصرى الذى يمارسه البيض . ومن هنا تنسج تفاصيل حياة شخصياتها النسائية الرئيسية الثلاث على لوحة ، لحمتها العنف الدموى الذى تتعدد تجلياته ومصادره على مد العرض ، وسدَاها القهر الذى تكشف لنا عن آليات تغلغله فى أغوار الشسخصيات ، حتى أصبحن يمارسنه ضد بعضهن البعض دون أن يدرين . فحتى طريقة لعب البنات الزنجيات مع بعضهن لا تنهض إلا على آليات هذا العنف الذى يدفع القويات إلى قهر الضعيفات ، بل ويوقع الضعيفات فى

أحبولة اعتياد هذا القهر ، بل واستعذابهن له . كما أنه يوقع المجتمع كله فى أنشوطته ، فلا تنهض العلاقات بين بنيه إلا على أساسه ووفق منطقه الشائه . فيكون من الطبيعى أن يقتل الأسود أخاه لأتفه الأسباب ، أو يتحداه ويستثيره لعجزه عن تحدى عدوه الأبيض . فمن خصائص تغلغل القهر فى الذات البشرية أنه يبحث عن أضعف حلقات السلسلة حتى يعرب عن نفسه عبرها .

لكننا برغم سيطرة العنف وسطوته الخانقة ، نتعرف فى هذا القسم على قدر كبير من ملامح النشأة الزنجية وما تتضمنه من سياق ثقافى وحضارى متميز . يختلط فيه العلم بالسحر والدين بالخرافة . وتتجلى عبره قدرة المرأة الزنجية على تحدى العلم نفسه والعصف بتحذيراته المتعددة والانتصار عليها فى النهاية ، كما نعرف من خلال قصة المرأة التى أنجبت ثلاثة عشر طفلا ولم تعبأ بتحذيرات الأطباء بضرورة الامتناع عن الإنجاب . فالإنجاب بالنسبة للسود أحد أشكال التحدى القليلة المتاحة لهم دون خطر كبير . كما نتعرف فى هذا القسم كذلك ، ومن خلال تحول البطلة إلى راقصة فى أحد الملاهى المتنقلة ، على نوعية المهانات اليومية التى يعيشها السود ، وأهم من ذلك على كيفية استيعاب تلك المهانات اليومية فى حياتهم العادية إلى الحد الذى أصبحت معه جزءا من النسيج اليومى لتلك الحياة . لهذا كله تبدو حركة الحقوق المدنية الزنجية وكأنها الجواب المنتظر على تراكم العنف والمهانات على السود ، بل وكأنها برنامج الحد الأدنى الذى يطرح نوعا من الخلاص . فقد أتاحت هذه الحركة للبطلة التحرر على الأقل من سطوة تصور السود عن أنفسهم ، وهو التصور الذى صنعه لهم البيض وكرسوه بطريقة تعاملهم معهم . والواقع أن الكاتبة تضع التحرر من إسار ذلك التصور فى مقدمة كل أشكال التحرر الأخرى ، أو شرطا أساسيا لها . فتصور الإنسان عن نفسه ومكانه فى العالم من أهم الدوافع المحددة والموجهة لحركته والصائغة لطموحاته . وتغيير هذا التصور هو المقدمة الأساسية لأى تغيير . فلو لم يوقن الإنسان بأن فى استطاعته القيام بعمل ما لما كان ممكنا على الإطلاق أن يضطلع به مهما كانت ضآلته . ومن هنا ركزت المسرحية فى القسم الثانى على التعرف على الصعوبات المرتبطة بمسألة تغيير تصور السود عن أنفسهم ومكانهم فى العالم الذى يعيشون فيه . وكيف أن البطلة قد فوجئت بأن باستطاعتها القيام بأشياء لم تكن تتصور أنها قادرة على الاضطلاع بها ، لأن أقسى أشكال الاستعباد هى تلك التى تتغلغل فى داخل المسْتَعبَد والتى يصبح انتزاعها من أغواره نوعا من الصراع المدوخ الذى تتبدل فيه الرواسى وتتغير البديهيات .

ولا يكتفى هذا القسم بتناول أشكاليات تغيير تصور السود عن أنفسهم ، وإنما يسعى كذلك إلى التعرف على مختلف أشكال البنى الثقافية التى نتجت عن سيطرة القهر العنصرى ، وعلى دور تلك البنى ، من صورة الذات والعالم حتى الدين ، فى تكريس حالة الاضطهاد بشتى أشكالها المزدوجة ، لا اضطهاد البيض للسود فحسب ، وإنما اضطهاد السود لبعضهم البعض ، بل واضطهاد الأسود لذاته من خلال اليقين بأن قدرات هذه الذات أقل فى الواقع مما هى عليه ، وبالتالى حرمانها من كثير من حقوقها الأساسية مثل حق التعليم وحق الحلم بحياة سعيدة . فالحلم من أدوات دفع الذات إلى العمل على

التخلص من شتى أشكال القهر والعنصرية ، وهو الوازع على أخذ الذات مأخذ الجد حتى تستطيع التحقيق والإنجاز . ومن هنا نستطيع القول بأنه إذا كان هدف القسم الأول من المسرحية هو تقديم بنية الواقع الاجتماعية ، وبلورة تفاصيل مناخه السياسى والاقتصادى ، فإن القسم الثانى يحاول التعرف على نوعية التصورات الناجمة عن هذا كله واكتشاف السبل الكفيلة بالتحرر منها . كما أنه يسعى إلى الكشف عن صعوبة التحرر من ربقة الوضع العنصرى الذى كانت سيطرة آلياته أكثر حدة من أن تطيح بها حركة الحقوق المدنية مرة واحدة .

ويبدو أن المسرحية تريد أن تؤكد أن تحرر السود لم يكتمل بعد ، وإن قطعوا خطوات لا يستهان بها فى هذا المجال . فانتهاؤها بطقس زراعة الزهور كان ذا درلالة مزدوجة : تنحو إلى تأكيد التواصل بين أجيال حركة التحرر ، والاعتراف بفضل اللواتى ضحين بحياتهن على الطريق ، كما تسعى إلى الإيحاء بأن المسيرة لا نزال فى بداياتها . وأن فى الطريق أكثر من شوط لم نقطعه بعد .

اسماعيل صبرى

چويس منصور.. الآنسة الغريبة !

فى غمرة الاهتمام الجديد بالسيريالية كحركة فنية وفكرية كبرى فى القرن العشرين ، بدأت الشاعرة والكاتبة السيريالية المصرية الراحلة جويس منصور تحتل مكانتها فى عالم الأدب والشعر بصدور اعمالها الكاملة تحت عنوان «جويس منصور الأعمال النثرية والشعرية فى اكثر من ستمائة وخمسين صفحة عن دار «أكت سود» Actes Sud

وقد ظلت جويس منصور حتى نشر أعمالها الكاملة شخصية بارزة فى الحركة السيريالية نظرا لصداقتها الحميمة مع أندريه بريتون منظر السيريالية الأول ومع عدد من كبار فنانى السيريالية مما جعلها ملهمة السيريالية وراعية سهراتها وحفلاتها الفريدة التى كانت باريس بأسرها تتحدث عنها فى حينها .

وجويس منصور تنتمى إلى الطبقة الارستقراطية المصرية وكانت قد ولدت فى انجلترا فى عام ١٩٢٨ وعاشت جانباً من شبابها فى مصر وكانت من أبطال العدو والسباحة ، كما كانت نجمة من نجوم المجتمع المصرى ، وهو الدور الذى استمرت فى القيام به بعد زواجها واستقرارها فى باريس حيث قادتها اهتماماتها الادبية إلى حظيرة السيريالية ، فقد كانت تهوى الكتابة كما تهوى اللعب ، وكانت تكتب الشعر لكى «تلعب بالكلمات وتتسلى باغتيال الأفكار المسبقة بتحوير الأحكام والأقوال المأثورة» مما جعلها تقول عن نفسها «كل ذلك يجعل منى آنسة غريبة !» ورغم كتاباتها المتعددة والمتناثرة التى دأبت عليها حتى وفاتها فى باريس فى عام ١٩٨٦ ورغم أن ناشر أعمالها الكاملة يؤمن بأن أعمالها الأدبية الفنية تركت على الأدب الحديث بصمتها البراقة والمتميزة ، فقد توارت كتاباتها بكثافتها وتميزها وراء شخصيتها المثيرة المتفردة .

ويقول نيسان صاحب دار نشر

(اكت سود) .. أن جويس منصور لم تخطط مسبقا أو حتى تختر النصوص التى ستنشر ضمن اعمالها الكاملة ، فالكتابة عندها كانت تأتى حين يتصادف أن تهيم بين الحقيقة والحلم ، ولذلك كانت نصوصها التى تنشرها فور كتابتها تبدو كمالو أنها تخصب حقولا من عدم اليقين ، وكانت متناثرة إلى درجة أنه عند وفاتها منذ خمس سنوات وحتى اليوم لم يكن من الممكن الوصول إلى الاطلاع على اعمالها إلا بصبر دؤب كهذا الذى نحتاج إليه فى مطاردة التحف والأعمال النادرة» .

ويضيف «أن فكرة جمع أعمالها طرات ذات ليلة اجتمع فيها عدد من اصدقائها الذين سيطرت عليهم هذه المراة متعددة الأوجه ، وما أن طرحت الفكرة حتى وجدت أصداء إيجابية لدى الأصدقاء والناشرين كما لو أن الاقتراح قد جاء استجابة لتوقع قديم وكضرورة» .

وهكذا فإن جويس منصور التى لم تعتبر نفسها قط كاتبة أو شاعرة ، بل كانت الكتابة والشعر بالنسبة لها امتداداً طبيعياً لحيوتها ولنظرتها إلى العالم ، قد نجحت فى بناء عمل أدبى متكامل مزجت فيه بحرية كبيرة ايروس ، وتاناتوس — أى الحب الجسدى ، والموت — وهو مايتجلى بقوة فى أعمالها الكاملة التى تصدر بعد خمس سنوات من وفاتها .

وجويس منصور كانت بطلة رياضية فى مصر حطمت عدة أرقام قياسية فى سباق مائة متر عدو وفى الوثب العالى . ولكنها على الأرجح تعرفت على السيريالية فى مصر أيضا حيث كان أول احتكاك لها بالسيريالية من خلال الشاعر جورج حنين فى الاربعينات . وعندما وصلت إلى باريس نشرت أول دواوينها الشعرية فى عام ١٩٥٣ بعنوان «صرخات» ، ووجدت مكانها على الفور بين أعضاء المجموعة السيريالية . ويقول عنها مارسيل بيلو أحد أعضاء المجموعة فى هذه الحقبة «هذه الساحرة الصغيرة ذات العيون الجميلة جاءت من مصر — فى هودج على الأرجح — لتأسر لب آخر السيرياليين الكبار» . ولكن بظهور اعمالها الكاملة التى كانت قد نشرت فى أكثر من خمسة عشر كتاباً منفصلاً يتضح أنها لم تكن مجرد وجه نسائى بارز فى المجموعة السيريالية ولكنها أسهمت بإبداعها المتميز فى التأثير فى الحركة الأدبية والفنية لعصرها . وإذا كانت قد عرفت أساسا بفضل قصائدها الشعرية فلقد نشرت أيضا نوعاً من القصص والروايات غير التقليدية مثل «المضطجعون الراضون» و «يوليوس قيصر» وهى ليست قصة تاريخية على الإطلاق وهو مايتضح منذ العبارة الأولى التى تصدم القارىء «لقد ولدا معا فى سادوم من بقرة وحفار قبور بعد ساعتين من العمل لم يكف خلالهما الحفار عن تجرع البيرة .

أما «المضطجعون الراضون» فتبدأ هذه البداية الغريبة المثيرة للدهشة «فى البدء كان الإله يسكن ثقبا فى الارض وشقيقه التوأم كان يضطجع فى السماء ، وكان الكون بلا شكل فارغا من كل شىء ، باستثناء بعد الشذرات الإنسانية الحية فى الأعماق يخيم عليها الفكر الخلاق» وتوالت أعمالها التى عكست على الدوام هذا الطموح لإعادة خلق العالم عبر نظرة سيريالية ومن خلال شخصيات تاريخية او دينية ، مريم ، إيرميا وأيوب ، يوليوس قيصر ونابليون .

وأسلوب جويس منصور فى كتابة الشعر وفى أعمالها النثرية وهو

الذى يمكن وصفه بحالة هذيان إبداعى مستمر، وجد شكله النهائى بفضل تلاقى عدد من الصدف فبعد التقائها بـزوجها الثـرى سمير منصور فى نادى اليخت بالقاهرة وبعد زواجها منه أصبحت تمضى نصف وقتها بين القاهرة وباريس وكانت فى العشرين من عمرها حينئذ ورغم أنها تركت جميع انشطتها الرياضية جانبا فلم تكن تفكر حينئذ فى الكتابة وفى عام ١٩٥٣ بدأت تمارس «الكتابة الآلية» إحدى طـرق الإبداع التى مـارستها المجموعة السريالية وكانت النتيجة ديوان الشعر المسمى «صرخات» والذى وجد بعض أصدقائها انه يستحق النشر.غير أن هذا الديوان لفت نظر أندريه بريتون منظر السريالية الأول الذى كتب لها وهى فى مصر ليخبرها إعجابه بالديوان، وبعد بضعة أشهر التقيا فى باريس للمرة الأولى ليصبحا صديقين حميمين لاينفصلان أبدا حتى وفاة بريتون . وتدعى بعض الشائعات التى تعكس الدهشة من البروز المفاجىء للكتابة الأدبية فى حياة جويس أن بريتون أعاد كتابة أعمالها فى كثير من الأحيان . ورغم أن مدى التأثير الذى مارسه بريتون على جويس يصعب تحديده على وجه الدقة فإن كتابها الأول صدر قبل أن تلتقى مع بريتون ، كما انها استمرت فى الكتابة لمدة عشرين عاما بعد وفاته .

ومنذ الوهلة الأولى لم تعرف جويس أى حياء فى كتـابتها وتعرضت بوضوح لكل مايتعلق بالجنس الذى كان يرتبط دائما عندها بالموت ومـارست كتابة متحررة من أى قيود أو قواعد اجتماعية أى الكتابة التى دعا دائما السيرياليون إلى ممارستها .

فديوان «صرخات» يبدأ بأبيات تقول «أحب جواربك التى تشد سيقانك أحب مشد صدرك الذى يسند جسدك المهتز ، تجاعيدك ، صدرك المترهل ، عظامك الناتئة شيخـوختـك تلتصق بجسـدى المشدود» وينتهى الديوان نفسه بأبيات تقول «خطايا الرجال هى جمالى جروحهم هى الحلوى اللذيذة احب أن أمضغ افكارهم الخبيثة لأن قبحهم يصنع فتنتى» .

وتتميز كتابة جويس فضلا عن تـوهـج مخيلتـهـا الجنسيـة الكابوسية — إن جاز القول — بتمتعها بروح دعابة انجليزية تعزى إلى تعليمها فى المدارس البريطانية ولعل هذا هو الذى أوجد أرضية مشتركة فورية بين جويس وسمير منصور وأندريه بريتون الذى كان اللقاء معه بداية حياة جديدة لهما .

ويقـول سمير منصـور : « لقد كـان بريتون يتمتع بجاذبية غير عادية اسرت كل من عرفه من الرجال أو النساء» . وتحت تأثير بريتون بدأ سمير يهتم بالقطع الفنية وخاصة الفنون البدائية لحضارات المحيط الهادىء ، وسرعان ما أصبح أحد الهواة المحنكين فى هذا الميدان ، ويتذكر سمير منصور أنه «فى الوقت الذى لم يكن أحد يرغب فى شراء هذه الأعمال ، كان اندريه بريتون من هواة جمعها ، وقد عاش لفترات طويلة على أرباح إعادة بيع هذه التحف والأعمال الفنية البدائية اكثر مما كان يعتمد على ريع كتبه . وكان يخصص ساعتين أو ثلاثا كل يوم للتجول فى سوق العاديات . وكانت كثيرا ماترافقه جويس فى هذه الجولات وعندما كان يعثر على قطعة تعجبه دون أن يمتلك ثمن شرائها فقد كنت أقوم أنا بشرائها» .

وتراكمت المشتريات وهدايا الأصدقاء لتجعل من مجموعة سمير وجويس منصور مجموعة نادرة من

حيث الثراء والنبوغ.غير أن جويس وفقا لما يقوله زوجها لم تكن لديها ادنى فكرة عن قيمة هذه الأشياء «وعندما كانت تسألنى فى بعض الأحيان عن سعر لوحة اشتريتها بمائة فرنك وأقول لها مليون فرنك فإنها كانت تصدقنى على الفور، وإذا كنت قد اشتريتها بعشرة ملايين وقلت انها بخمسمائة فرنك فإن الأمر لم يكن يشكل أدنى فارق بالنسبة لها، فلم يكن لديها أى إدراك للحقائق المادية. وعندما كانت تجد نفسها بمفردها بالمنزل فقد كانت تأكل قطعة من الخبز لأنها لم تكن قادرة حتى على سلق بيضة».

وهكذا كانت جويس متحررة تماما من مشاكل الحياة المادية ولايشغلها سوى نشاطها داخل حلقة أصدقائها المقربين وبالنسبة للكتابة «فلم تكن تفرض على نفسها اى نظام. كانت تقرض الشعر بصورة فورية وكأنه يأتيها كطفرات وكانفعلات، دون أن يرتبط ذلك بأى جهد «ويردف سمير منصور قائلا «لم أكن أراها تكتب على الاطلاق فقد كنت اقرأ كتبها بعهد انتهائها، وكانت فى العادة تعطى المخطوطة لابنها ليقوم بتصحيح أخطائها الاملائية العديدة».

وبالنسبة لجويس كان الأدب عيداً دائما واحتفالا بهيجا وفى بيتها الفخم أقيمت آخر الاحتفالات السريالية الكبرى، وهى تنفيذ وصية المركيز دى ساد الكاتب الملعون — فى عام ١٩٥٩. ويتذكر الناشر بوفير الذى كان من بين من حضروا هذه «الليلة التاريخية» «لقد كان هناك نحو ستين شخصاً فى قاعة صالون شقتها الذى يشبه ساحة الكاتدرائية. وعلى دقات الطبول دُفع إلى داخل القاعة بتمثال ضخم يصل ارتفاعه إلى ثلاثة أمتار. وكان يشبه تمثال الكومندور فى مسرحية «دون جيوفانى» الشهيرة لموزار، وكان التمثال مصنوعا من الخشب الرمادى وكان يقف بداخله المثال جان بنوا ويدفعه إلى الأمام مخلفا ضوضاء رهيبة وإذا بعضو هائل الحجم من الخشب ينتصب ثم ينزلق لأسفل مثبتا على أوتار من آلة البيانو وفجأة توقف التمثال وفتح صدره، وهنا أمسك بنوا بموقد جمر وكتب على صدر التمثال أربعة حروف نارية تمثل اسم المركيز دى ساد!

وفى أغسطس ١٩٨٦ توفيت جويس منصور وهى فى الثامنة والخمسين من عمرها متأثرة بمرضها بسرطان الثدى. وقد كان الموت وبالتحديد مايسبقه من أمراض ولاسيما السرطان من الأفكار المسيطرة التى شغلت جانبا كبيرا من أعمال جويس منصور وفى ديوانها «التوبة الكبرى» الذى صدر فى عام ١٩٨١ تقول «إذا كان الحصان هو وطن البدوى فالذبابة هى حاجز الريح للأعمى والثدى هو مرمى السرطان والحرب ليست سوى حلم بندقية».

غير أن المرض واقتراب الموت لم يضعفا من كبرياء جويس أو تشوقها لمعرفة سر الموت وقبل وفاتها بشهور كتبت تقول فى آخر دواوينها الثقوب السوداء — «هل لابد من تنفس الموت لتبرأ أرواحنا أن أشجار القيقب تنحت الريح بدون سكين. إنى اتشوق لمنعطف الطريق وحلقى جاف من الأرق منتشية بالموت» وفى مكان آخر من نفس الديوان «وإذا التف اللسان حول القضيب مثل الثعبان يحتضن الشجرة كأنه قضيب حى يلتصق بالخشب الميت فلماذا تترنح المخيلة

على نغم الكلمات داخلة .. خارجة» .

ويقول نيسان ناشر الأعمال الكاملة لجويس منصور فى مقدمته «إن أعمال جويس منصور التى تزداد عنفا وتميزا بجمعها فى مجلد واحد تبدو غير محتملة لهؤلاء الذين استنوا قاعدة لقراءتهم تتمثل فى البحث عن الهدوء والتسلية ، اذ أن المخاطرة بتذوق الدوار والنشوة فى كتابات جويس ، وتحمل الفعل الفاضح وانتهاك المحرمات الذى تمارسه يعنى ببساطة أن تترك نفسك لكى يجرفك طفح الكلمات وفيض الصور ومد وجزر اللعنات ، أن تترك نفسك فريسة لاشتعال الجنس ، وانتفاضة الاجساد ، وتلاصقها الحميم ، وعصيان الأحاسيس ، وتمزق النظرة ، وتمرد الكلمة ، وفزع النجوم أن تترك نفسك غريبا فى بحر القلق الذى تثيره القصص الشاذة والصمت الرهيب للأسئلة المطفأة» .

وحتى اذا لم تثر فينا أعمال جويس منصور نفس الحماسة التى تثيرها لدى اصدقائها فلا شك أن كل من سيقرأ هذه الصفحات المتوهجة سيصدق على ماجاء فى نهاية ديوانها تمزقات» حيث تتضرع جويس مصلية فى إطار ابيات لايغيب عنها بعدها الساخر فتقول «اسمعنى ياربى لقد دفعت دينى وصلواتى تعادل صلوات جارتى» .

عبد المنعم رمضان

مهرجان الشعر العربى الهولندى

١ ـــ

هل تستطيع أن تفهم امستردام فى زيارة خاطفة ؟ هل تستطيع أن تتبين الجواب الخفية فى ثقافتها ، ما الذى تعرفه عن هولندا غير معرفتك بفان جوخ ورمبرانت وسبينوزا ، وهل تعرف هؤلاء حقيقة ، أم هى معرفة ناقصة خالصة النقص ، الا تصيبك الحيرة عندما تمشى مع سعدى يوسف فى احد شوارعها وتسأله وأنت تعلم أنه تائه فى أوربا ومسجون بعواصمها : «قل لى ياسعدى هل كنت ستكتب شعراً لو انك ولدت فى هولندا» ، ويجيبك : لا ، هكذا وبشكل قاطع ، الا تكبر الحيرة وتصبح غلاماً حول دماغك عندما تسمع الأستاذ بيتر سمور أستاذ الأدب العربى بجامعة أمستردام يحدثك عن زوال الأخطار التى كانت تقلق المواطن الهولندى فالبحر ياسيدى ، ويابسة هولندا أدنى من مستوى البحر ، توقف عن إخافتنا بإنشاء السدود القوية ، والحرب النووية تراجعت وابتعدت عن مراكز رؤيتنا للمستقبل بانهيار الاتحاد السوفيتى ، فى امستردام كل شىء اكبر من حجمه المألوف لنا ، الحمام والأحصنة والقطط والكلاب ، اما البرتقال فحجمه قريب من حجم الليمون ، لانهم يزرعونه فى صوبات ويقطفونه مبكراً . الفكر فى هولندا بدا لى هكذا ، والشعر أيضاً بدا كانه برتقال ، فالمثقف الهولندى لايعانى التعقيدات التى يعانيهما المثقف العربى ، ويعلن سخريته الكاملة من أية محاولة للربط بين الشعر والسياسة . فى هولنـدا لايوجد ـــ كما قال لى بيتر سمور ـــ يسار على الأطلاق ، افراداً أو مجموعات ، لا اكتمك وأنا أمشى فى شوارعها النظيفة التى يغلب على مبانيها الطرز القوطية الحديثة ، كما نبهنى أيضا بيتر سمور ، كنت أشعر وكأننى فى مستشفى كل شىء فيه معقم ونظيف ، هذه ليست المدينة الفاضلة التى نبغى تشييدها بدلاً من مدينتنا ، كان حنقى على جيل التنوير الذى بهرته أوربا أكبر

كثيراً من دهشتي .

٢ ـــ

الوقت : من ٥ وحتى ١٢ فبراير ٩٢

المكان : امستردام ـــ روتردام ـــ أوترفت

المناسبة : مهرجان الشعر العربي الهولندي

الضيوف : العرب :

ادونيس (سوريا) ـــ سعدي يوسف (العراق) ـــ عبد اللطيف اللعبي (المغرب) فينوس خوري (لبنان) ـــ محمد الأشعري (المغرب) ـــ سيف الرحبي (عمان) ربيعة جلطي (الجزائر) ـــ نداء خوري (فلسطين) ـــ عبد المنعم رمضان (مصر) .

ـــ الهولنديون :

يان البورخ ـــ ايلما فان هارن ـــ يوديت هيزبيرخ ـــ خيرت كاونيار ـــ يان كاوبير ـــ وليم أوتن ـــ بيرت سخيربيك ـــ ميخائيل زيمان

الجهة المنظمة : مكتبة الهجرة بأمستردام بالاشتراك مع بعض المؤسسات الرسمية وبإدارة السيد عبد الرزاق الثبيتي وزوجته النشطة سيمون .

السيرة : هذا هو المهرجان الأول للشعر العربي الهولندي والخامس ضمن سلسلة المهرجانات التي نظمتها مكتبة الهجرة ، وفي سنوات سابقة حضر من مصر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، والروائي جمال الغيطاني .

شعار المهرجان : جسر بين ثقافتين

هامش المهرجان : عزفت فرقة الكندي الموسيقية مقطوعات من التراث السوري المصري (عصر النهضة في القرن التاسع عشر) وكذلك مقطوعات من التراث العراقي في العصر العباسي ، والفرقة مكونة من قانونجي باريسي ونـاياتي سوري بارع ورقاق سكندري .

٣ ـــ

في كلمة الشاعر ميخائيل زيمان والتي كتبها كتعريف للشعر الهولندي إصرار على أنه من أهم منجزات الشعر الأوروبي ، فهو ينبه إلى أن رأي الشخص الذي له معرفة بسيطة بالشعر الهولندي كرأي من له معرفة بسيطة بالمناظر الطبيعية الهولندية ، أي أن كلا الرأيين يظهران وحيدي الشكل والسياق ، لكن من يكرر النظر يرى الاختلاف فيهما لأنه اختلاف مكوّن من مظاهر لاتبدو للنظرة الأولى ، تتغير المناظر بتغير السماء والجو ، وكذلك حال الشعر لاتظهر جزالة الوانه وأساليبه المختلفة إلا للناظر الحاذق . لهذه المناظر الطبيعية دور هام في الشعر الهولندي حتى كادت أن تكون في الخمس عشرة سنة السالفة شيئا عمومياً متداولاً ، هي المدار الفني الذي ساعد جيلاً من الشعراء على تقرير مستواهم ومقامهم الشعري فالشعر حينئذ هو موضع ومجال الشاعر في الدنيا وفي علاقته مع نفسه وكتابته ، حينئذ يبدو لأول مرة الميل لما يسمى الشعر الشعري ، أي الشعر الذي لايدور حول الشاعر بل حول الشعر نفسه ، هذا الميل ظاهر منذ ١٩٥١ وهناك حتى الآن شعراء بارعون يمثلون هذا المذهب ، وكان هذا الجيل من الشعراء هو المسؤل عن التجديدات التي بدأت واستمرت من ذلك العام جيل الخمسينيات هذا كان يبحث عن مواضيع ونظريات وأشكال وتغيرات جديدة ، كانوا شعراء غزيري اللغة والتعبير وصورهم هوائية كأعمال رسام ذلك العهد ، كانوا مدعوين إلى البديع والبلاغة الشعرية ولغة ذات قوة سحرية ، أما البلاغة فإنها لن تفارق الشعر الهولندي ولعل سبب ذلك يرجع إلى شعر القساوسة في

القرن التاسع عشر ، فهناك صيغ للعزائم فاخرة ، لم تزل فى نظر شعراء الوقت الحاضر ملتئمة بالشعر لازمة له — فى الستينيات اخذ الشعر يميل إلى الألفاظ البسيطة والأحداث اليوميه والعادية ، كانت هذه البساطة عودة لغزارة التعبير ، الآن يلح الشعر على كونه طقساً وعلى كون اللغة غريمة وعلى أن الامكانيات صالحة للشعر حتى يدخل باب الفلسفة وبالضبط الفلسفة اللغوية .

٤ —

قصائد :

ضريح فينسنت فان جوخ — للشاعر يان كاوبر

إذا تلوّن البحر بالأصفر الرقراق
والأخضر الناعم والبنفسجى الجميل
وإذا تداعى إلى ذاكرتى الهواء
والشجر واللحية وحقل الحنطة
ستقوم مطحنة البن بصنع فنجان القهوة
من رؤوس فلاحى «برابنت»
ها أعمالك العظيمة تثقل أيادى العظماء
يندهش ساعى البريد وزوجته
إذا شاهد على التقويم السنوى
الكنيسة المزدحمة بالصيارفة
تطفو ايقوناتك المقدسة على سطح البحر
وتدفع أقوى عاصفة بعيداً
وتغطى ضوء الشمس الذى نريد الاحتفاظ به
فى الخزائن الحديدية وفى البيوت البسيطة
تتعلق أنت على الجدران
ويصير الغنى فقيرا والفقير غنيا .

اغنية للشاعرة يوديت هيرزبيرخ

رجاء لاتكذب علىّ
لأنى شىء كبير ولا فى شىء آخر
افضًل اسوأ شىء
من أن تكذب لأن ذلك أكثر سوءاً
لاتكذب فى الحب
إما شىء تشعر به أو شىء
وددت أن تشعر به
افضًل أن احزن على أن تكذب
لأن ذلك أكثر إحزاناً
لاتكذب علىّ فى الخطر
لأى أشعر بخوفك
وما اتبينه فهو واضح
وإلا فانا أجهلك وهذا أكثر خطراً
لاتكذب على فى المرض
افضل مشاهدة تلك الأعماق
عن الضياع فى إحدى حكاياتك المخترعة
التى تضيّعنى فى اعماق أعمق
لاتكذب علىّ حول الموت
لأننا مادمنا هنا
أجدُ مالايمكن إختراقه
عدم إفادتك بما تفكر
مؤسف أكثر وأقرب إلى الموت .

قصيدة إلى صديق مهزوم للشاعرة إيليما فان هارن

متى بدأ الألم يقودك ؟
دون أن يقترب من منظر طبيعى رحب
فى أى وقت وصل الألم إلى أبعد مدى ؟
كل شىء فى رأيك ثقيل
أثناء السير فى البوابات المنخفضة
تنحنى برأسك
وتعلم أنك لن ترتطم بشىء
تنحنى
بظهر أعوج ،
وحاجبين مقطبين
لماذا تخشى على الموت ؟
لاتربط الموت
وكأنك تربط شجيرة ورد
طرحها المطر
صريعة فى مكانها
بأربطة لاتحل ، جامدة

ما أجمل الورد
يفوح بشاعرية وروعة
ليست للموت شاعرية
فقد خبّأ فى أحشائه
كل الورود والأزهار .

٥ - فى المهرجانات تكون الكواليس هى مركز الحياة السرية الأكثر جدارة بالمعاينة والرصد ، حيث يتم التعارف بلا أصول مرعية وبدون حشمة ، فيكون دخولك فى ثقافة الآخر وحشياً وعلى قدر الطاقة ،

هكذا عرفت قول سعدى يوسف : الشعر العربى باعتباره شعر أمة خاضعاً لشروط تطور متماثلة وضمن سياق معين ، لم يعد قائماً مثلما كـان الأمر أيـام الخمسينيات والستينيات .

سالم حميش

« جاك بيرك » ومسألة الاستشراق

المستشرقون ـ إلا القليل منهم ـ يعطون الانطباع أنهم ينتمون إلى مجمع علمى له عصبيته وتقاليده . القاعدة العامة أن بينهم يخيم جو من التسامح والتعاضد وحسن الجوار وحتى حينما يتعدون عن وعى أو لا وعى هذه القاعدة ليتبادلوا الانتقادات أو الطعون ، فإنهم يحرصون على أن يبقى ذلك خاصا بهم كأعضاء أسرة واحدة .. ولكن ، بمجرد ما يرتفع صوت من خارج الحرم المجمعى ليصوغ انتقادات أو يباشر بعض المراجعات المحرجة ف حق المستشرقين ، ترى هؤلاء يشعرون بتدخله فيما لا يعنيه أو بجحوده ، ونكرانه للجميل ، وتراهم يتذمرون ويعبسون أو يقابلونه بالتحديات ، كما حدث مثلا مع إدوار سعيد ... سؤالى : ما هى من حيث المشروعية المعرفية شروط إمكان نقد الإستشراق ؟

ـ ج بيرك : بدءا ، أعرف « الشرق » بالحضارات ذات اللغات « الشرقية » ، وغالبيتها إسلامية ، أما « المستشرقون فهم الباحثون الغربيو الأصل ، الذين يشتغلون بتلك الحضارات ، إن هذا هو التعريف الشائع ، وإن كان غير جامع أو مانع .

جوابى على سؤالكم : تنتقدون عند أولئك الباحثين توجههم التعاضدى : فكيف نعجب من هذا وهم يهاجمون كباحثين . وتضيفون سائلين : ما هى شروط انتقادهم على نحو موضوعى مناسب ؟

بالفعل ، إن ذلك ممكن ، **سلبيا** ، باتباع طرق النقد التخصصى ، أى بوضع أعمالهم على محك الواقع الذى وسعوا إلى تحليله . كما أن ذلك بإمكاننا وحتى من واجبنا ، **إيجابيا** ، من خلال إنجاز أعمال تكون علميا أحسن وأقوى . ودون هذين الشرطين ، لا نأتى إلا بنشر ظلامية جديدة ، موهمين « الشرقيين » بأنهم وحدهم قادرون على دراسة أنفسهم ، بدعوى أحقية الانتماء الأصلى ، وهذا ، ف الاتجاه العكسى ، من شأنه أن يمنع عليهم بالطبع دراسة ديكارت

أو هيجل المخصوصين على « الغربيين » وحدهم .

إن الروح الإنسانية واحدة ، ونظرة الغير ، إن كانت لها عيوبها ومكامن ضعفها ، فإن لها ايضا محاسنها . وفي كل الأحوال ، لا يلزم تشجيع الشباب الشرقي على الاخذ بحلول الكسل والاكتفاء الذاتي .

هل يعني هذا أن الباحثين العرب النشطاء في النقد السلبي للإستشراق ، لا يزالون دون المستوى المطلوب من النقد الإيجابي ، كما عرفتموه ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف تفسرون صعوبات الباحث الوطني في أن يفعل أحسن من المستشرق ؟

ـ ج بيرك : طبعا يتضمن الوسط الثقافي العربي أسماء كبيرة لباحثين يكتبون بلغتهم وكذلك بلغات غربية ، فرنسية أو أنجليزية ، كقسطنطين زريق وماجد فخري وعبد الرحمن بدوي وعبد الله العروي وهشام جعيط وغيرهم . وإن كان عددهم لازال محدودا فمن دون شك لأن الشروط السياسية ـ الأجتماعية لا تكفل عموما للمثقف الأمن والأستقلال اللازمين لكل إنتاج متواصل وهناك أيضا تلكؤات البيدغوجيا العربية التي لم تتطور حقا منذ كتاب طه حسين الممتاز « مستقبل الثقافة في مصر » أضف إلى كل ذلك ما نجده عند الانتلجنسيا العربية من مجاملة للسياسيين الحاكمين . وكلها عناصر نتمنى أن تكون مؤقتة وعابرة ويظهر لي أنه يلزم اليوم السعي إلى التغلب على مصدر كل الصعوبات اي إلى التوفيق بين التعليم الجماهيري الواسع وبين الحفاظ على مستوى كيفي لائق ، كما فعلت أوروبا إبان القرن الماضي .

يعيب ماسينيون على بعض المستشرقين تشريحهم لحياة الثقافة والتراث على نحو يفقدها لحمتها المشعة ... على ضوء هذا المطعن،لنا أن نفهم أن المعرفة الاستشراقية الواسعة ـ حتى في شكلها الأكثر تعمقا في باب الاحاطة التاريخية واللغوية ـ يمكنها أن تنطوي على مخاطر العمى أو على معاطب مضلة ضارة . فإذا كان هذا صحيحا ، ماهي ، حسب تجربتكم ، الاجراءات الاحتياطية التي يلزم اتخاذها لإحسان تسيير الإحاطة المعرفية التي تظل رغم كل شيء لازمة وشرطية ...

ـ ج بيرك : إن سسويولوجيا المعرفة تظهر حقا المخاطر التي تحدق بالموضوعية العلمية من جراء انتماء الباحث إلى طبقة اجتماعية بعينها ، أو إلى ثقافة أو وطن . وكل منهجية علمية هي جهد للتغلب على تلك المخاطر .

علاوة على ذلك ، يظهر أن سؤالكم يستهدف أساسا التحصيل الموسوعي erudi lion الذي ليس في تصوري سوى شكل قبلي للمعرفة . فالعالم الحق لا يلزم أن يتوقف عنده ، بل عليه أن يتجاوزه حتى يرقى إلى فهم العمق الإنساني طي تنوعه الجغرافي والتاريخي ، أي فهم الشمولي من خلال الخصوصي .

خارج الوصف ، أي في مجال التفسير والتنظير سجل الاستشراق الكلاسيكي أهم نقطه السيئة ، إذ انتهى مع وجوه كريتان وماكدونالد وبيكر وهرخرونيه وجيب مثلا إلى مآزق وانكسارات فكرية . هل تعزون أسباب هذا إلى إخفاقهم في اختبار الفكر والمفهوم ، أو إلى مبالغتهم في استعمال مناهج لم تثبت بعد قيمتها الفعلية (الفيلولوجيا والتاريخانية والمقارنتية ، إلخ) ، أو أخيرا إلى كونهم يحشرون أنفسهم وعالمهم التربوي والثقافي في موضوع تأويلاتهم ؟

ـ ج بيرك : كل تلك العوامل واردة ، وإن بشكل متفاوت في الدرجة ، لكن

كما أكدت سابقا ، يمكنني القول بأن كثيرا من الباحثين ، لكونهم أهملوا المسلك بالشمولي عبر الخصوصي ، انساقوا وراء النزعة الغرائبية -exotisme أو على العكس . وراء توجه احتوائي مسطح . وأخيرا ، فإنهم عموما قد تجاهلوا أن كل علم إنساني ، وإن لم يتمخض عن الاهتمام بالحاضر ، يتأدى بالضرورة إلى صيرورة المجتمعات . إنه من الأكيد حقا أن الاستشراق الكلاسيكي ، إلى حد جيلي ، قد تجاهل كثيرا حق المجتمعات الشرقية في الحداثة . ولهذا السبب بالذات بقيت طويلا أعتبر نفسي لا كمستشرق بل كعالم اجتماع ومؤرخ .

اليوم ـ إن تركنا جانبا الأبحاث الأنثربولوجية الوظيفية والمنوغرافيات التجريبية التجزيئية ، وكذلك دراسات خبراء الذهب الأسود والإستراتيجيا ـ ألا تلاحظون أن الاستشراق يظهر كتركة للماضي القريب أكثر من كونه مشروعا حيا ، يأخذ على عاتقه هذه التركة ويطورها . أو بعبارات أخرى ، ألا ترون أن الاستشراق ، مع أعلام القرن التاسع عشر والعقود الستة أو السبعة الأولى لهذا القرن ، قد أعطى أحسن ما عنده ، وأن استشراقا جديدا ـ لأسباب تاريخية معلومة ـ لا يمكنه ، حاليا أو في المستقبل المنظور ، أن يكتسي قوة سلفه أو يضاهي فعاليته وإشعاعه ؟

ـ ج بيرك :هل يعتقد الباحثون العرب أنفسهم بأن مجتمعاتهم تعرف ذاتها جيدا ؟ هل يرون أن أي مجتمع تسنى له يوما أن يملأ خزاناته معرفةً أو ينال منها حتى التخم ، وأعني المعرفة وكذلك المبادلات المعرفية مع الجيران ؟

إن الاستشراق اليوم (إذا أصررنا على الاحتفاظ بالاسم) ، هو جناح من العلوم الاجتماعية والانسانية ، جناح يساهم فيه ، بعدد متكاثر ، أبناء المجتمعات المعنية ، والذين تستوجب مصلحتهم ، فيما أرى ، ألا يحرموا أبدا الحوار مع الآخر .

سؤالي يتعلق بالاستشراق في حد ذاته ، وبالأساس بمستقبله : أي هل يبعثكم هذا المستقبل على الثقة بخصوص ظهور وجوه كبيرة جديدة ، بإمكانها أن تنافس علما وإشعاعا المعلمين الذين نعرفهم وتنتمون إلى زمرتهم ؟

ـ ج بيرك : المغامرات الفكرية الكبرى إلى زمن قريب كانت تمثل انتقالا زمن حضارة إلى أخرى ومخاطر متخطاة وطاقات إنسانية زاخرة بالطعم الوجودي الذي تفرزه صعوبتها أو ندرتها . وإننا نتجه ، على ما يبدو ، إلى أشكال من التعلم المخبري حيث سيحل إلى حد ما تقدمُ الاستهلاك العالمي وأهمية التكنولوجيا المطّردة محل المغامرات والمجازفات الفردية سيوجد دوما مخترعون ومكتشفون إلا أنهم سينصهرون أكثر فأكثر في نمط الباحث ـ العضو في نقب ـ المكلف . وهذا التحول قد حدث فعلا في العلوم الدقيقة وهو بصدد الحصول في الإنسانيات أما العلوم التي تفترض معرفة اللغات الصعبة وممارستها فستكون الأكثر مقاومة للدخول في سيرورة ذلك التحول ، غير أن التطور سينتهي إلى إخضاعها هي أيضا . طبعا سيوجد دوما علماء يغارون على أصالتهم وامتيازاتهم ، إلا أنهم سيضاهون صورة رب العمل المهيمن على مساعديه وفريقه وآلياته . أما أنا ، فسأسعد إن شاء الله بالاختفاء قبل استحكام تلك الحقبة المنتصرة .

هاتان القصيدتان
لمَ لمْ ننشرهما ؟!

بدأنا فى العدد الماضى تقليداً نود أن نستمر فيه ونطوره ، خاصة بعد أن وصلتنا رسائل كثيرة من أصدقاء عديدين ، يستحسنون فيها هذا التقليد ويثنون عليه ويتمنون استمراره . هذا التقليد كما يذكر الاصدقاء ــ هو الوقوف عند قصيدة لم تنشرها المجلة ، وقوفا يحاول أن ينظر إلى القصيدة نقديا ، لبيان أسباب عدم صلاحيتها للنشر فى (إبداع) .

ونقف اليوم عند قصيدتين اثنين من هذا النوع ، أولاهما قصيدة (... وللنار وجهٌ آخر) للشاعر «محمد تمساح خضرى» والثانية قصيدة (المطارحات) للشاعر «إبراهيم محمد إبراهيم» .

فى القصيدة الأولى ، تجربة اغتراب لم ينجح الشاعر فى تكثيفها ، فبدت عناصرها الفنية مشتتة متنافرة ، سواء على مستوى الرموز : الجرح ــ البحر ــ الأرض ــ صدر الحبيبة .. الخ ، أو على مستوى البناء ، فقد كانت السطور الثلاثة الأخيرة من المقطع الاول (وصار الطريق ــ سيلجأ من الصمت ــ حول الغريب) كافية ــ بدون مقدمات ، وبدون (بكاء البحر) أو (تلثم الارض) ــ لأن تعطى لتجربة الاغتراب عمقها المُقْنع . لكن الشاعر يأبى إلا أن يستمر فى هذه التعبيرات المقحمة ، فيتحدث عن (الشجن المستدير) ــ ما العبرة الفنية باستدارة الشجن هنا ؟ ! وفى نهاية القصيدة ، يظل الشاعر القبضا على الجمر ، مهما ، استبدت به النار ، ولأننا لانجد فرقا بين الجمر والنار ، فلا وجه للمفارقات الشعرية هنا بينهما

أما القصيدة الثانية ــ فمشاكلها تقع ضمن إطار مشاكل قصيدة النثر عموماً ، خاصة تلك التى يكتبها الشبان دون مراسٍ كافٍ ، وبدون رؤية جمالية مقنعة ، وإذا نلاحظ أن الصياغات اللغوية فى هذه القصيدة على قدر كبير من القلق ، وأن الجمل تطول دون داعٍ ، وأن المزاوجه بين المعنوى والحسى لم تكن دائماً ضمن خطة فنية ، أو داخل سياق عام يمكن أن يشى بتجربة متماسكة . ولايعنى ذلك أن القصيدتين لا تشيران إلى موهبة واضحة وطاقة شعرية نود لها أن تنضج وتكتمل .

نعتذر لباقى الأصدقاء ، وسوف نرد على نصوصهم جميعا فى العدد القادم .

وللنار وجه آخر ...

شــعــر :
محمـد تمســاح خضرى

هى الغربة / الجرح
والبحر لم يستدر للبكاء
تلثمت الأرض ليل المحبين
واستوقفت لافتات المرور
خطى القادمين
وصار الطريق
سياجاً من الصمت
حول الغريب

(١)

أرى الآن كل البلاد
التى هربتنى إلى الشجن المستدير
استباحت دمى
وألقت على الراحلين السلام

(٢)

هنا النار تكشف عن وجهها
بين جرح وجرح
فكن داخل القوس
ياصاحبى
كسرةً للجياع
وتنهيدةً فوق صدر الحبيبة

(٣)

تحشرج فى مقلتيك
اتساعٌ
وأنت تقدم
عند الدخول إلى الماء
تذكرةً للمرور
وكنت تحدِّق
فى سحنة الضابط المستفز
وتومىءُ لى
رعشةٌ فى دَمِكْ

(٤)

تحاصرك الآن
كل الحدود
وأنت تسدد
سهمك
فى حلق هذا الزمن
فرتل على الحاضرين
اشتهاءك
واقبض على الجمر
مهما استبدت
بك النار
والرغبة الجامحة

●

المطارحات

شــعــر :
إبـراهيـم محمـد إبراهيم

الصيف يمامةٌ تحترق
كراسةٌ ذابلةٌ ليدىْ ولدٍ مشغول بدمع
حصانه الورقى
كان كوكباً صالحاً على رصيفٍ صامت ..
وموسيقى ظله تعويذة تحفظه من ملح
سحابةٍ
لم تهتز
ماذا عساه يصنع بشركٍ على عتبة البيت ؟
النمل يدلف نحو أقاليمه
وسعالٌ صدأ كان يجتره من
برزخ
بين الفتوحات
والجدائل
إنه الصيف الذى فر من أنامله
والصهيل ..

الصهيل الذى كان ظلاً يقدسه
كلما أوقد رأسه بخراب يئن ...
— — — — —
— — — — —
إنه الآن واقف على حواف خطيئته
يرتب دموعه على الشباك
ليسأل ..
هل مرّوا كالجنازات ليلة الأربعاء ؟
هل أشاحوا صورة اللبلاب ؟
هل دقوا مساميرهم
وانصرفوا ؟
المرايا تفو بمبايعه مائية على الجدران
ينشد كائناته المؤجلة آخر الليل
ملحٌ على الكرسى
علبة كبريتٍ مبتلةٌ
تمر المدارات طلقةٌ مكتومةٌ
يُخفت الفتيل
والأعتاب
يحاول أن
يغمض
عينيه

حرية • الابــداع • الحرية • الابــداع • الحـ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

العدد الرابع • إبريل ١٩٩٢

الحوار بدلا من الوشاية

أحمد عبد المعطى حجازى

فارس الموسيقى المصرية

سمحة الخولى

الدنيا والدين

مصطفى صفوان

أثر المرأة فى اللغة

ابراهيم المازنى

(مخطوطة لم تنشر من قبل)

العصيان (قصة)

محمد المخزنجى

قصيدة للشيخ الشعراوى فى مدح طه حسين



السنة العاشرة ● ابريل ١٩٩٢ ● رمضان ١٤١٢

هذا العدد

الحــوار بدلا من المصــادرة
الحــوار بدلا من الوشــاية
الحــوار بدلا من الارهــاب

هذه الرسالة التى ننشرها فى الصفحة المقابلة بالزنكوغراف وصلتنا فى الموعد المناسب تماما ، فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الأول الذى افتتحنا به عملنا فى هذه المجلة ونشرناه على الناس فى مارس من العام الماضى .

وعندما تجاوز مجمع البحوث الإسلامية وظيفته كمؤسســة علمية ، ومنــح نفسه الحق فى مراقبة الكتب ومصادرتها ، فكان لذلك ضجة كبرى لم تهدأ إلا بعد أن وضعت رئاسة الجمهورية الأمور فى نصابها ، جعلنا هذه القضية مـوضوع افتتاحية العدد الأسبق . ثم خصصنا العدد الماضى كله من الغلاف إلى الغلاف لقضية الحرية والإبداع . وها هى الرسالة التى ننشرها اليـوم بالـزنكوغـراف تكشف عن بعد آخر من أبعاد هذه القضية كان لابد من كشفه وإثارته ، فالأخطار المحدقة بحرية الفكر والإبداع لا تأتى من خارج الأوساط الثقافية فحسب ، وإنما تأتى من داخل هذه الأوساط كذلك . ومعنى هذا أن حرية الفكر والإبداع ليست شعارا مهنيًا ترفعه جماعة المثقفين وحدها وتجتمع عليه ، بل هى قضية أخلاقية

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الرئيس محمد حسني مبارك

تحية طيبة وبعد

فقد أصيبت الماركسية في الصميم بتفكك الاتحاد السوفييتي وانكشاف آثار تطبيق هذه الأيديولوجية ذات الشعارات الجوفاء ، ولكنها لا تزال تواصل مسيرتها في مصر ، وتتيح لها وسائل الإعلام كل يوم في إلحاح بأقلام المروجين لها الذين أظهر بعضهم قربة لأدبية أمثال أحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري ، ولكن العجيب أن المواقع الثقافية تخلى الآن من القائمين عليها ويتولى أمرها الماركسيون ، فقد تولى أحمد عبد المعطي حجازي رئاسة تحرير (إبداع) والدكتور جابر عصفور رئاسة تحرير مجلة (فصول) ولم يتورع من الكتابة لأصحاب الفكر في مصر يدعوهم إلى المشاركة في تحرير عدد من المجلة في أول عدد بل عن (الأدب والحرية) ويدفعهم إلى تناول (الأوجه العتم التي تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربي) ويوضح في تبجح أن العدد سوف يركز (على المحرمات التي يصطدم بها الإبداع) والمحرمات ليست إلا دين الدولة الرسمي ودستورها وقوانينها . ويدعو (إلى الكشف عن التقنيات المراوغة التي تلجأ إليها الكتابة تعبيرا عن أحلامها وتجسيدا لمراميها عند غياب الحرية) .

ولنا أن نتساءل : كيف يمكن أن تشارك الدولة بأموال شعبها في التحريض على الدين ومعتنقيه والقيم والنظام تحت شعار الماركسية الأجوف (الحرية) التي لم تكن في تطبيقها عندهم غير السجن والتعذيب والتنكيل والقتل مع الترحيب بمقاومة الأديان ومعتنقيها .

إن الأمر يا سيادة الرئيس قد جاوز حده وأصبح المثقفون الأصلاء لا يدرون : من وراء هؤلاء الماركسيين ، أهو وزير الثقافة الضائع في دهاليز الفن أو رئيس الهيئة العامة للكتاب الضائع بين النشوة وأصحاب !

إني أطالب بوقفة حاسمة وأرفق صورة من الخطاب المرسل إلى من رئيس تحرير مجلة (فصول) .

والسلام عليكم ورحمة الله ٠٠٧٣٠٧

محمد مصطفى هدارة

أ.د. محمد مصطفى هدارة
الأستاذ المتفرغ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب
جامعة الإسكندرية

٢٤ فبراير ١٩٩٢

تهم الأمة كلها ، لأن الحرية مطلب كل إنسان حر ، ولأن الثقافة ملكية مشتركة مع أن الذين ينتجونها أفراد بالذات ، هيأتهم مواهبهم ومعارفهم للتعبير عن روح الأمة وتشخيص وجودها فى الماضى والحاضر والمستقبل ، فعملهم بهذه المثابة عمل قومى ، والدفاع عن حريتهم فى التعبير مسئولية مشتركة ينهض بها الجميع بصرف النظر عن طبيعة أعمالهم ، وقد يتقاعس البعض عن النهوض بهذه المسئولية ، وقد يكيد للثقافة أو المثقفين ، وربما كان محسوبا لهم ومحسوبا عليهم . هكذا رأينا كثيرا من المؤسسات القومية وفى طليعتها رئاسة الجمهورية المصرية تدافع عن حرية الفكر ، كما رأينا مؤسسات وجماعات أخرى تضم أفرادا ينتمون للثقافة صدقا أو كذبا ، تحرق المسارح ، وتصادر الكتب ، وتحارب حرية الفكر ، وتستعدى السلطة على المفكرين والأدباء والفنانين . فلابد أن نعلن على الناس ما تفعل .

هذا هو هدفنا الأول من نشر هذه الرسالة التى لا نقصد بنشرها أن نسىء إلى أحد ، مع علمنا أن نشرها يضع صاحبها فى موقف لا يحسد عليه ، والذنب ذنبه ، فهو الذى اختار لنفسه أن يدس لزملائه ، وهو فى هذا الفعل المشين واحد من آخرين لا يتورعون عن أن يفعلوا ما فعل ، ولهذا ننشر رسالته لأنها لا تعبر عن موقف فردى ، بل تعبر عن مصالح واتجاهات .

ولا شك أن هذه الحقيقة كانت فى اعتبار رئاسة الجمهورية حين بعثت بالرسالة إلينا ، لا لنقرأها ونطويها ، أو نلقيها فى المكان الذى يناسب ما جاء فيها ، بل لننشرها على الناس ، فنحن مؤسسة للرأى والحوار ، ولهذا كان من واجبنا أن نعرض الأمر على جمهور القراء والمثقفين . أقصد أن واجبنا كان تجاوز الجانب الشخصى والنظر فيما تدل عليه الرسالة ، أى تحويلها من مكيدة إلى موضوع للمناقشة .

لن نناقش ما جاء فيها بالطبع لسبب بديهى ، هو أنها تتناول عددا من الكتاب والمثقفين ، والكاتب هو آخر شخص يمكن لشخص آخر أن يشى به ، ذلك لأن الكاتب دائب على الوشاية بنفسه ، فعمله أن يعلن رأيه على الملأ مهما كلّفه هذا

الإعلان من ثمن ، وهو فيما يعلنه عن نفسه أصدق ممن يلفقون له التهم ويخترعون الأكاذيب . وإذا كان باستطاعة أستاذ جامعى أن يشى لدى السلطات ببعض زملائه أو طلابه الذين لا تعرف عنهم هذه السلطات شيئا ، فوشايته بكاتب يحمل قلمه ويجهر برأيه منذ ثلاثين عاما أو أربعين ،وشاية غير ذات موضوع !

سنعتبر إذن هذه الوشاية رأيا فى العمل الذى ننهض بمسئوليته ، وسننشرها لأن من حق صاحبها أن ينشر آراءه ، مع علمنا أنه كان يفضل أن تبقى رسالته هذه سرا غير مذاع ، لكننا معنيون بإذاعته ، لأننا معنيون بنشر آراء الناس فيما نقدمه لهم من أفكار ، ولهذا نستغرب حقا أن يلجأ صاحب الرسالة إلى رئاسة الجمهورية ، لو أنه كان يقصد مجرد التعبير عن رأى كان يستطيع أن يرسله إلينا مباشرة فيجده منشورا . بل لقد طلب منه بالفعل جابر عصفور أن يشارك فى تحرير العدد الذى يستعد الآن لإصداره من مجلة « فصول » . الشرط الوحيد الذى كنا سنشترطه أن يكتب ما يمكن أن يدور حوله حوار موضوعى ، بدلا من أن يلجأ لهذا الأسلوب الذى لا يليق بالأساتذة والمثقفين .

صحيح أن عهودا سابقة كانت تشجع الناس على أن يشوا بزملائهم ويلصقوا بهم التهم ويختلقوا الأكاذيب ، ولهذا انتشرت الوشاية وانتشر الملق و النفاق فى أوساط كثيرة ، واشتغل بها واتخذها سلما لنيل الحظوة مثقفون وغير مثقفين . ويبدو أن صاحب الرسالة ما زال يعيش فى تلك العهود .

إن مؤسسات القمع تنهار فى كل مكان ، وتنهار فى مصر أيضا . ومن المؤسف حقا أن يظل بيننا الآن من يحاول تخويفنا بما لم يعد يخيف ، لكن الذى يخفف من شعورنا بالأسف أن نرى الدولة تختار الحوار الديمقراطى أسلوبا للعمل . وحين يريد البعض أن يعمل معها فى الظلام ضد البعض الآخر ، تسارع هى فتضع كل شىء فى النور ، وهذا هو الأسلوب الذى ينبغى علينا جميعا أن نتبناه .

الحوار بدلا من المصادرة !

الحوار بدلا من الوشاية !

الحوار بدلا من الإرهاب !

مصطف صفوان

الـدنيـا والـدين بين المسيحية والصين

كان أباطرة الصين يحكمونها بصفتهم نواب السماء . لذا كانت سلطتهم سلطة مطلقة تشمل المجتمع والكون معا ، الزمان والمكان ، ولذا كان أداء الطقوس الدينية عملا من أعمال السياسة . فالسمـاء أو رب الملكوت الأعـلى ، بتعبير النصوص القديمة ، هو ضامن استقرار العرش ، منـه تستمد سلطـة الامبراطـور شـرعيتهـا وهيبتهـا . فالامبراطور ينظم الدنيا أو يخلع عليها نظامها بمراسيم الافتتاح ، ونشر التقاويم ، ومنح الرتب والالقاب ، وتبويب الشعائر والكائنات القـدسية . وعضـوية المكـان بجعله محالا متمايزة ، بحيث لا يخلو ما يبدو فعلا دنيويا من كل طابع ديني ، ولا يخلو الفعل الديني من مضمون وهدف دنيويين . فأباطرة الصين يمتزج في أشخاصهم الوجهان العلماني والقدسي ، دون ما تمايز لأن الفكرة الصينية عن النظام الكوني فكرة شمولية تأبى التقسيم .

هذه الفكرة قد استلهمتها التقاليد الموروثة منذ أقدم العهود . فالملوك والأمراء وكبار القواد والإقطاعيون ألف كل منهم منذ القدم تقديم القرابين إلى الكائنات المقدسة التى تناسب مرتبته ، فلم يكن الدين مجرد انعكاس للنظام السياسى بل سداه ولحمته . فلو أن أحدامنهم قام بطقوس خص بهـا من هو أعـلى منه مـرتبة لعـد ذلك اغتصـابا سياسيا ، أو على الأقل دليلا على إرادة هدامة .

هنا يتبين مدى ما ينطـوى عليه الـدين المسيحى من الخطر على مثل هذا النظام . فهو ، إذ يفصل نفسه عن النظام الاجتماعى السياسى ، ويؤكد سموه ، عليه ، بدلا من الاندماج فيه وتقويته كما تصنع الشعائر المأخوذة عن السلف ، يهدد هذا النظام بالفناء وتقويض الأسس التى ينبنى عليها مجتمع ودولة قائمان على نسق شمولى ، يجهل التفرقة بين الروحى والزمنى .

يدل على الاختلاف بين وجهتى النظـر فى هذا البـاب ما كتبه أديب صينى (والأديب فى الصين شخص رسمى كبير أو بيروقراطى) ، قال : «حدث أخيرا أنى بنيت معبدا

عائليا لأداء الشعائر الواجبة نحو أسلاف (أو عبادتهم) ، فرأى أدباء الغرب (يقصد المبشرين) فى ذلك مدعاة للنقاش . قالوا : إن هؤلاء إلا أسياد أسرتك (أو أنسابها) . ولكن هناك بالضرورة سيد أعظم . الا تعرفه ؟ .. فأجبتهم هازئا : هذا السيد الأعظم هو رب الملكوت الأعلى وليس إلا ابن السماء يحل له فى الصين ، بلدنا ، تقديم الأضاحى له ، لا يجرؤ على ذلك إنسان آخر .»

فلما رأى المبشرون مدى تمسك الصينيين بالطقوس العائلية أو بعبادة الأجداد ، وتبينوا أهمية التقوى ، بما هى فريضة على الابن نحو الأب فى أخلاقهم ، نصحوا أشياعهم بعبادة الله فى المعبد العائلى . ولكن هذه الاستباحة التى تجمع بين إله قادر على كل شىء ، خالق للسماوات والأرض ، على حد تعبير المبشرين ، وبين أسلاف عائلية ليس إلا ، قد أثارت الاستنكار . لذا رد مؤلف على هذه الدعوة مستشهدا بفقرة من كتاب الشعائر ، فقال : «ابن السماء وحده (أى الامبراطور) يضحى للسماء والأرض ، أما الأمراء فيضحون للجبال والأنهار الواقعة فى الأراضى المقطوعة لهم ؛ ويضحى كبار القواد فى المعبد المقام لمؤسس سلالتهم ؛ أما الأعيان والعامة فيقدمون الضحايا لأسلافهم (المباشرين) ... بذا يبين كتاب الشعائر أن عبادة (أو طقوس) هذه الجلالة العظمى المتمثلة فى السماء أمر لا يجوز اغتصابه ، وأن هناك نسقا فى تقديم القرابين لا يجوز الإخلال به . وأن يقدس كل إنسان ربا واحدا للسماوات وتصويره فى تماثيل توجه إليها الصلوات كل يوم وكل شهر طلبا للرأفة ، فذلك يعنى استجداء السماء من أجل حظوات لا يستحقها واغتصاب عبادة أو طقوس بغير حق ، وذلك تدنيس للسماء بمطالب لا محل لها .

إن التفرقة الجارية فى الغرب بين سلطة سياسية متمثلة فى شخص الملك ، وسلطة دينية متمثلة فى البابا قد لاحت فى الصين ضلالا مطبقا . كتب مؤلف صينى :

«إنهم يجيزون وجود أميرين فى ممالكهم . أحدهما الأمير السياسى ، والآخر الأمير العقائدى . الأول يملك أن يحكم مملكة واحدة ، والثانى تنتشر قوته على جميع ممالك العالم . الأول يحكم بحكم الوراثة وينقل وظيفته إلى ذريته لكنه يخضع للعقائدى ، ويقدم له العطايا والجزية . أما الأمير العقائدى فيختارونه رجلا ماهرا فى مذهب سيد السماء خلفا للراحل . مثل ذلك مثل السماء تسكنها شمسان ، سيدان فى مملكة واحدة . أى جراة بيديها هؤلاء البرابرة المنحوسون الذين يبتغون زعزعة وحدة الصين (السياسية والخلقية) بإدخال هذا العرف البربرى ، عرف الأميرين ، عليها !»

ولم يجد المبشرون ردا على ذلك إلا حجة استندت إلى المعلومات الجغرافية الجديدة التى أدخلوها فى الصين . الا وهى أن عقيدتهم قد سلم بها العالم كله ، الصين وحدها لم تسمع عنها . ففى السطور الأولى من كتابه عن **المعنى الحقيقى لرب السماء** يعلن الأب اليسوعى ريتشى أن «جميع البلدان الكبرى ، من الغرب إلى الشرق ، تتبع سنة رب السماء وتسير عليها .. ولكن أدباء بلدكم يجهلونها لأنهم قلما ذهبوا إلى ممالك أخرى»

بيد أن هذه الحجة ما كانت لتلقى صدى كبيرا فى بلد لا يرى أهله سببا لقبول ملة من الملل إلا بمقدار مساهمتها فى تقوية الأخلاق الاجتماعية ، واستقرار الامبراطورية ونشر الرخاء العام بفضل بركاتها فوق الطبيعة . لذا لجأ المبشرون إلى حجة أخرى الا وهى أن للمسيحية فضائلها السياسية ، وأثرها السعيد على الأخلاق : لأنها تعلم

الطاعة . قالوا : كيف يمكن أن يتمرد على السلطة الدنيوية او المدنية أناس لا مطمح لهم إلا السماء ، يزدرون خيرات الدنيا ؟ ثم هم لم يترددوا فى أن يضعوا الغرب ــ زورا ــ فى صورة مجموعة من الممالك تعيش فى سلام دائم بفضل انطوائها تحت لواء رب السماوات والأرض ، هذا بينا كانت الصين تنتقل من سيىء إلى أسوأ .

هذه الحجة أخذت تشق طريقها إلى النفوس حتى كتب أحد المتنصرين : «كيف لا يعود عهد الأسر الثلاث القديمة (وهو عهد مثالى فى نظر الصينيين) إذا نحن أمكننا خشية السماء وخدمتها فى جميع أفعالنا ؟»

لن أطيل بعد ذلك فى وصف تغلغل المسيحية فى الصين ، ووصف الصراع بينها وبين الأوساط الحاكمة من جهة ، ثم بينها وبين الملل الأخرى المنتشرة فى انحاء الإمبراطورية من جهة أخرى . فأهم من ذلك فى رأيى هو أن هذا التغلغل لم ينجم عن تغير طرأ على إطار الفكر الصينى بل هو قد نجم عن تكيف المسيحية نفسها مع هذا الإطار ، كما تدل على ذلك الحجة الآنفة الذكر .

إن التفرقة بين ما هو روحى وما هو دنيوى ، كما يقول المؤلف الذى أستند إليه فى هذا العرض[1] ، تفرقة أساسية فى الفكر المسيحى . فكل فرد هو فى آن معا ضمير حر وشخص تابع لقوانين بلده ، روح وجسد . لذا كان المبشرون فى الصين كثيرا ما يحتجون بصدق طويتهم وبخضوعهم للإمبراطور وإخلاصهم له . فشئون الدولة ، فيما يقولون ، أمر لا دخل لهم فيه . لأن هناك فرقا جوهريا بين الحقائق الأزلية . التى يعنى بها الدين وبين أمور الدنيا الزائلة ، كالفرق بين الروح السرمدية والجسد الفانى . هذه التفرقات تبدو للمبشرين أمورا طبيعية حتى أنهم يعجزون عن أن يتصوروا كيف يمكن ألا يشاركهم فيها الفكر الصينى . فإن تبين لهم أحيانا غيابها عن هذا الفكر ، لم يستخرجوا نتائجه . فهم عاجزون عن أن يتصوروا خلو مقولاتهم الفكرية من كل ضرورة تفرضها على الجميع ومن أن يتصوروا إمكان قيام حضارات نامية على أسس مختلفة ..

يبقى أن نسأل :هل صحيح أن أوروبا تدين بتقدمها فى المحل الأول إلى مبدأ الفصل بين الدين والدولة ، أو بين الروحى والزمنى ؟ هناك اعتباران يحولان دون انضمامى إلى هذا الرأى .

الأول : هو أن الصراع بين الدولة والكنيسة لم يكن فى حقيقته ، كما بينته فى الصفحات التى قدمت بها مقال لابويسيه عن العبودية المختاروقولم يكن صراعا بين سلطة زمنية وأخرى روحية بل صراعا بين قوتين تريد كل منهما الاستحواذ على الدين والدنيا معا . هذا الصراع ــ وليس الفصل ــ هو الذى مهد الطريق لتقدم أوروبا ؛ فبفضله أمكن أن تترعرع باللعب بين القوتين طبقة من المثقفين دانت بظهورها فى المحل الأول إلى الحضارة الإسلامية . ولا أغالى إذا قلت إنها هى التى غيرت وجه العالم ــ وهو الأمر الأشبه بالمستحيل ، فى بلد تتصدى فيه للمثقفين سلطة **تنفرد بالحكم** ، سواء كانت سلطة علمانية أم دينية . ومنه نقيس مدى النكبة التى يتردى فيها العالم الثالث والتى لا يخفف منها أن أوساط الناس ينتمون إلى حلمهم ، قبل الانتماء إلى وطنهم ، وأن حلمهم اليوم اسمه الاستهلاك لا التثقف . سواء فى هذا العالم أو فى غيره .

الاعتبار الثانى : هو أن إمبراطور اليابان كان يلقى إلى الحرب العالمية الثانية تأليها لا يقل عن تأليه إمبراطور الصين ، وأن هذا التماثل لم يحل دون قيام فارق حاسم : ذلك أن إمبراطور اليابان كان حكما أكثر منه حاكما ، أى أنه كان بمثابة دستور حى تحتكم إليه عند الضرورة

الأحزاب المتناوبة على الحكم لا سلطة تنفيذية .

لذا لم يكن السؤال الذى تجب اليوم مواجهته على المفكرين الإسلاميين هو : هل الإسلام دين فقط أم دين ودولة ؟ بل هـل تقضى تعاليم الإسـلام بأن تستـأثر بالحكم سلطة واحدة ، سواء كانت فردا أو حزبا أو زمرة من العسكريين أو جماعـة من العلماء ، أم هى تسمح بأن تتداول الحكم أحزاب يقوم بعضها رقيبا علـى البعض الآخر دونمـا حاجـة إلى إسكاتـه بحـد السيف ، على اى نحو ، وفى أى حدود ؟

الأمـر الذى لا شـك فيه إلى ان يلقى هـذا السؤال جواباً له هو ان حكما دينيا يتسع للتناوب على الحكم ، بوجه من الوجوه ، أفضل من حكم علمانى يستبد به ؛ لأنه إذا كانت كل سلطة مفسـدة ، فالسلطـة المطلقة مفسدة مطلقة .

I. Lacquqs Grqrnet, **chine ex chriutiarinune, julliuarqlv Pariu, 982v**

جابر عصفور

من التنوير إلى الإظلام

السؤال الملح المؤرق الذى لا يفارق ذهن المرء وهو يتابع مسيرة التنوير، فى مصر المحروسة، هو: ماذا حدث للتنوير؟ إن الزمن الذى نعيشه يبدو مناقضا للتنوير، معاديا له، فرمال الإظلام تزحف من الصحراء على الوادى لتحجب ما تأسس من استنارة، وسيوف الجهالة تحاول استئصال ما ترسخ من مبادىء للعقلانية، ورماح التعصب لا تكف عن مناوشة كل ما ورثناه من وعى نقدى، وأقدام التقليد تدوس فى غلظة جاسية على كل ما يولده السؤال من تطلع إلى أفق معرفى لاحدّ لفضائه.

ويبدو المشهد الذى نراه كئيبا: مقص الرقيب يمزق الأفلام والتمثيليات والمسرحيات باسم السياسة مرة، والأخلاق أخرى، والدين مرات، فلا يستمتع المشاهد بالفيلم أو المسرحية أو التمثيلية إلا بعد أن يشوّه مقص الرقيب مصدر المتعة الجمالية، فيحذف حتى قبلة الزوج لزوجه، وأجهزة إعلام تبث خطاباً أصوليا، يغذى فى الأفئدة روح التعصب، وفى العقول بذور التقليد. وصحف تغلق صفحات الأدب والفكر والثقافة فى **رمضان**، كما لو كانت تغلق القمقم على العفاريت التى تختفى فى الشهر الفضيل. وأرصفة تحتلها كتب رائجة عن عذاب القبر، وسؤال الملكين، وحديث الذبابة وأفضلية النقاب على الحجاب، وذم السماع، وإلجام العوام عن الكلام، لا ينافسها فى الرواج سوى كتب الألغاز والأبراج. وطلاب يُوقِفون محاضرات العلم فى كليات الجامعة بحجة أداء الصلاة، ويرهبون أقرانهم ليغدو الانصياع فريضة، والحجاب وقاية، والحفلات مجونا، والفنون حراما، والاختلاط بين الجنسين إثما وفجورا. وأساتذة يستجيبون إلى إرهاب طلابهم الملتحين مخافة الاتهام بالكفر، وعمداء كليات يرتعدون فى كراسيهم إذا غضبت عليهم جماعات الإسلام السياسى فى الجامعة. وحرس جامعى وأجهزة شرطة كانت تتولى حماية ذلك كله ورعايته، بحجة القضاء على نفوذ الطلاب الشيوعيين

والنـاصريـين بما يمكن أن يكـون نقيضهم من عنـاصر التطـرف الدينى ، إلى أن أنتهى الأمـر كلـه إلى واقعـة « **المنصة** » حيث امتدت قرارات التكفير وإقامة الحد من الرعية إلى الراعى ، ومن المحكومين إلى الحاكم ، الـذى أصبح فرعونا فى أعين من شملهم بعطفه ورعـايته . ولم تنقطع ، رغم هذه الواقعة ، الكارثة ، رصاصات المتطرفين ومتفجراتهم ، ومداهم وسيـوفهم وحرابهم ، وأراضيهم المحررة من سلطة الدولة ، فتنطلق الـرصاصـات غيلة ، والسيوف غدرا ، وترتفع السياط قمعا » تنال المخالفين فى الرأى والفكر ، بما يجعل الإرهاب ينسرب فى الهواء كما ينسرب السم فى الشرايين . وملتحون ومعممون من مشايخ وأمراء فرق نـاجية ، يُجلسـون أنفسهم مجلس السلطة التشريعية والقضائية والتنفيذية ، بلا سند من دستـور أو قانون ، فيجعلون من تأويـلاتهم الخاصة دينا ، ومن دينهم التأويلى قانونا ، ومن قانونهم الخاص قضاء ، ومن قضائهم سلطة فوق أعلى سلطة فى الدولة .

وقاض يحكم فى ظل قوانين الطوارىء ـ بالحبس ثمانى سنوات وغرامة مالية على أديب (بغض النظر عن القيمة الأدبية لعمله ، فليس ذلك من شأن القضاء بل النقاد) وصاحب مطبعة وناشر ، لتأليف رواية وطبعها وتوزيعها ، وذلك فى بلد لم يفكر قاضيها (فى الثلاثينيات) فى حبس مؤلف كتب مقالا فى جريدة بعنوان « **لماذا أنا ملحد ؟** » وقام بنشره فى كتـاب « تعميما للفـائدة » . ومصـادرات متعاقبة للكتب ، مرة « **ألف ليلة وليلة** » باسم التـزمت الأخلاقى ، وأخرى « **الفتوحات المكية** » . باسم التقاليد النقلية للسنة ، وغيرهما من الأعمال التى شملت « **أولاد حارتنا** » لنجيب محفـوظ ، و « **فقه اللغـة العربيـة** » للـويس عوض ، و« **الاسـلام السياسى** » و « **الخـلافة الإسلامية** » و« **أصول الشريعة** » لسعيد العشماوى . و« **قنـابـل ومصـاحف** » لعـادل حمـودة ، و « **وراء الحجاب** » لسناء المصرى ودور نشر تتأسس بـأموال النفط الأسود لتأخذ على عاتقها مواجهة « **التنوير** » الذى انقلب إلى شيطان رجيم ، فأصبح قتاله فريضـة غائبـة يسترجعها المقلدون . وصفحات تفردها جرائد ومجـلات لإرهـاب المبـدعـين والمفكـرين بتهم الكفـر والالحـاد . ومنـدوبـون عن مؤسسـة دينيـة ، هى إدارة البحـوث والتأليف بالأزهر ، يتجولون بين أجنحة معرض القـاهرة الدولى للكتاب ، فى رابعـة النهار ، ويقـومون بمصـادرة مـا لايعجب إدارتهم من كتب ، كـأنهم رسـل محـاكم التفتيش ، لكن فى العقد الأخير من القرن العشرين ، دون مراعاة لأحكام الدستور أو مواد القانون .

ولكى تكتمل كآبـة المشهد لابـد من إضافـة ملحقات أخرى إلى عناصره خصوصا ما يتصـل بمؤسسات من حولنا ، تهتز رعبا من أى ابتزاز باسم الدين ، فتستجيب إلى الإرهاب الكلامى لتأويلات من يدّعون الحديث بلسان الدين ، وتتراجع أمام فتاوى من لاحق لهم فى تحريم إعمال العقل عند المواطنين . وذلك فى بلد لم يكن رئيس نيابتها **محمد نور** (عام ١٩٢٧) يضطرب أمام بلاغ يقدمه شيخ الجامع الأزهر نفسه (ومعه تقرير من علماء هذا الجامع وبلاغ آخر من عضو فى مجلس النواب) باتهام مفكر من المفكـرين بالكفـر ، هو طـه حسـين ، بـل يستجيب إلى البلاغات الاستجابة القانونية ، فيحفظها فى إطار دستور ١٩٢٣ ، الذى كان ينص على أن حرية الرأى مكفولة ، وأن لكل إنسان الإعراب عن فكره بكل الوسـائل ، فى حـدود القانون الذى يصون هذه الحرية ، ويحمى حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط ، فى دولة مدنية حديثة ، دين الأغلبية

فيها الإسلام الذى يقوم على التسامح والمجادلة بالتى هى أحسن .

وكان ذلك قبل سنوات طويلة من هذه السنوات التى نعيشها ، والتى رأينا فيها من يتبجح على إخوتنا الأقباط باسم الإسلام ، محاولا أن ينفى عنهم حقوق المواطنة ، ضمنا أو صراحة ، ولا يتورع عن إرهابهم باسم « إسلام » يدعى الحديث باسمه ، فيقمع حرية فكرهم الذى هو فكر هذه الأمة ، وأساس مكين من أسس نهضتها . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يصف **لويس عوض** ـ على سبيل المثال ـ بأنه رسول التبشير ومندوب الصليبين والمفسد الأعظم والعدو الأقبح للإسلام والمسلمين . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يريد أن يهبط بالأقباط إلى المرتبة الدنيا التى يدفعون معها « **الجزية** » وهم صاغرون ، فيسلبهم حقوق المواطنة ، فى وطن قامت نهضته كلها على مبدأ وحدته القائل : « **الدين لله والوطن للجميع** » ، وهو مبدأ يجعلنا نعتز بما أنجزه **خليل مطران وشبلى شميل وفرح انطون وسلامة موسى ولويس عوض وادوار الخراط وغالى شكرى وغيرهم** ،

اعتزازنا بما أنجزه رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعباس العقاد وطه حسين ومحمد مندور ويوسف إدريس وصبرى حافظ وغيرهم،بالقدر الذى نفخر بما حققه نجيب محفوظ وبطرس غالى من مكانة عالمية ، هى تكريم لوطنهما الذى شكل وجدانهما ووعيهما وإبداعهما بأزمنة تنويره وليس بأزمنة إظلامه ، أعنى هذا الوطن الذى لا يزال دستوره الحالى ينص على المساواة فى حقوق المواطنة ، وعلى أن المواطنين ـ أمام القانون ـ « متساوون فى الحقوق والواجبات العامة ، لا تمييز بينهم فى ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو الدين أو العقيدة »

ومن المفارقات المؤسية أن تسكت هذه المؤسسات على اتهام المواطنين بالكفر ، وهو اتهام لابد أن يخضع لطائلة القانون ، ما ظل الإيمان علاقة بين المرء وربه . وبدل أن تتصدى هذه المؤسسات لمن يلقى باتهام الكفر على عواهنه ، ومن يرهب المواطنين أو يميز بينهم بسبب الدين أو العقيدة ، أى بضد ما نص عليه الدستور والقانون ، تقوم هذه المؤسسات بمصادرة كتابات من يقع عليه الاتهام بالكفر ، وتعاقبه بألوان العقاب المادى والمعنوى ، دون أن تتصدى لمن يجرّم الأبرياء ، ويفرّق بين المواطنين . وكأن لسان حال هذه المؤسسات يقول : من ذا الذى يجرؤ على محاسبة من يحكم على المبدعين والمفكرين باسم الإسلام ، أو يهاجم **طه حسين أو نجيب محفوظ أو إحسان عبد القدوس أو يوسف إدريس أو زكى نجيب محمود أو توفيق الحكيم** ، فيشكك فى عقيدتهم حينا ، ويحكم على بعضهم بالكفر أحيانا ، فاستخدام « الدين » سببا للهجوم يوقع الرعب فى القلوب ، ولا يملك أحد معه الاعتراض على « **ميزان الإسلام** » الذى يمسك به من يتحدثون باسمه .

إن استخدام لفظة « **الإسلام** » فى هذا المقام ، يضفى على كل ما هو اجتهاد بشرى طابعا يجاوزه ، ويدعم الحكم « الفردى » الذى يحتمل الخطأ بإيهام نسبته إلى الشريعة التى لا تقبل الخطأ ، فتنتقل عدوى الحسن من صفة « الإسلامى » إلى الموصوف بها ، وتوقعه موقعها ، فيقع الموصوف موقع القبول والتصديق والتسليم والإذعان لسطوة دلالته . وينطوى استخدام تعبيرات من مثل « **فى ميزان الإسلام** » على الإيهام نفسه ، حيث يتحول ميزان الطائفة فى الحكم ، أو ميزان المجموعة فى الرأى ، أو ميزان الفرد فى التأويل (وكلها موازين معرضة

للخطأ ، لأنها موازين بشرية ، لا تفارقها أهواء ذاتية ومآرب نفعية) إلى ميزان الدين الذى هو من عند الله وليس من عند البشر ، فلا يقبل الحكم أو الرأى أو التأويل طعنا أو نقضا أو شكا ، فى هذه الحالة ، وينصرف الذهن عن بشرية الحكم بالتكفير ، وإمكان وقوعه فى الخطأ ، فيقع فى حوق الظن وهم يقينية هذا الحكم ، وتسقط الصفة سحرها على الموصوف بها ، ويكتسب ما تضاف إليه كلمة « الإسلام » يقينية المضاف إليه ودلالاته المقدسة ، فيغدو قابلا للتصديق والتسليم ، باعثاً على الطاعة له والإذعان لمقتضاه ، ويتعدى بالمستمع من إمكان الشك إلى ثبوت اليقين ، ومن ثم من استجابة النزوع إلى استجابة الفعل . وعندئذ تحقق اللغة وظيفة من وظائفها القمعية ، وتفلح فى الوصول بهذه الوظيفة إلى الغاية التى يقصد إليها من يستخدمها لإرهاب المتلقين ، فيقضى بواسطتها على كل معاندة عقلية محتملة يمكن أن تواجهه .

والواقع ، بعيدا عن إيهام اللغة ، واستراتيجيات التوظيف القمعى لها ، فإن من حق كل أحد أن يتحدث باسم الإسلام ، فهما واجتهادا وتفسيرا وتأويلا ، ما دام قد اكتملت له أدوات الفهم والاجتهاد ، وأتقن العلوم المعينة على التفسير والتأويل ، فالإسلام لا يعرف الإكليروس ولا يميز طبقة رجال الدين عن سائر الطبقات . والإسلام قد ارتفع عن أن يجعل واسطة بين العبد وربه ، فيما أكد **طه حسين** من قبل . وليس فى الإسلام سلطة تحتكر المعرفة أو تحجبها عن بقية المسلمين ، فالاجتهاد حق للعقلاء القادرين عليه دون تمييز . وليس من حق أحد أن يحاكم غيره باسم الإسلام ، أو يزن إخوته المواطنين **فى ميزان الإسلام** » فالاجتهاد شىء والمحاكمة شىء آخر ، والمخالفة مسألة وإصدار الحكم على الضمائر مسألة أخرى ، والإصابة والخطأ فى التأويل حالة ، والكفر والإيمان حالة ليست من جنس الأولى . ومن يحكم على غيره بالكفر باسم الإسلام ، أو يُعلى من كفة بعض المسلمين على بعض « **فى ميزان الإسلام** » فإنه يدعى المطابقة بين نصوص الدين واجتهاد البشر فى فهمها ، ويلغى حتمية المغايرة البشرية فى الاجتهاد والتفسير والتأويل ، ويدمّر معنى المساواة بين المواطنين فى الحقوق والواجبات ، ويغتصب سلطة القاضى الطبيعى للمواطنين ، فيبطل الدستور والقانون .

وبعيدا عن الوظيفة القمعية للغة ، فلا محل للإرهاب بادعاء أن « **الحاكمية لله** » فهذه الحاكمية لا تتحقق إلا فى « **ميزان** » **البشر ، ومن منظور عقولهم ، واجتهادهم فى فهم نصوص الدين ، والمغايرة بينهم فى فهم هذه النصوص وتاويلها ، لعوامل متعددة ومصالح متباينة . وهى عوامل ومصالح أدّت إلى أن تختلف « حاكمية »** عن أخرى ، كما أدّت إلى تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، وإراقة بعضهم دماء بعض . وليست عبارة « **الحاكمية لله** » وصيغتها سوى تخييل لغوى ، مجلى آخر من مجالى التوظيف القمعى للغة ، يخفى وراءه تبرير أن يتحكم البعض فى غيره بتأويل النصوص الدينية ، وأن تصل مجموعة إلى الحكم أو الملك باحتكارها معرفة الشريعة والإنابة القمعية عنها فى حكم البشر ، تحقيقا للمبدأ القديم القائل : إن الملك بالدين يقوى .

ـ ٢ ـ

إن أى مقارنة بين أزمنة تنوير هذا الوطن والزمن الذى نعيش فيه تبدو فى صالح الماضى للأسف ، كما لو كنا نتراجع إلى الوراء بدل أن نندفع إلى الأمام ، ونتقهقر صوب ظلام التخلف بدل أن نستقبل أنوار التقدم .

ولنتذكر روح التسامح الذى ظلّل حوار **محمد فريد وجدى واسماعيل ادهم وأحمد زكى أبو شادى** عام ١٩٣٧ ، فيما أشرت إليه فى المقال السابق ، ولنتذكر ـ مما لم أشر إليه ـ روح التسامح الذى ظلل ، قبل ذلك بسنوات عديدة ، حوار **فرح أنطون** (١٨٦١ ـ ١٩٢٢) مع المجددين فى الفكر الإسلامى ، أمثال **الأفغانى** (١٨٣٨ ـ ١٨٩٧) **ومحمد عبده** (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) . وكان ذلك حين رد **فرح أنطوان** بما يخالف ما ذهب إليه **الأفغانى** فى « **الرد على الدهريين** » وتحديد مذهب « **النيتشريين** » . ورأى فى أفكار **الأفغانى** « ما يقطع سبيل الارتقاء على أمم المشرق الإسلامية ، ويناقض المصلحة المدنية فيه ، ويحل عزائمها » . فلم ينل أحد من **فرح أنطون** .

وكان ذلك حين اشتبك **فرح أنطون** نفسه **ومحمد عبده** تلميذ **الأفغانى** فى مناظرة مهمة : حول ما كتبه **فرح انطون** عن فلسفة **ابن رشد** واضطهاده ، وعن الموازنة بين إرهاب المسيحية والإسلام للمفكرين والمبدعين ، فيما بدأ بنشره فى مجلة « **الجامعة** » التى انشأها بعد قدومه إلى الإسكندرية عام ١٨٩٧ . واستمرت المناظرة ما بين صفحات « **المنار** » و « **الجامعة** » فى مفتتح هذا القرن ، دون أن تصادر هذه المجلة أو تلك ، أو يطالب الإمام ، وكان مفتى الديار المصرية فى هذا الزمان (أو تلميذه الشيخ **محمد رشيد رضا** ، وكان على النقيض من أستاذه عنيفا فى الخطاب ، ضيق العطن فى الحوار ، داعية إلى « التعصب » فى شؤون العقيدة) بمعاقبة **فرح انطون** الذى قارعه الحجة بالحجة ، والمقال بالدراسة المطولة . وذلك فى ستة ردود وست إجابات متعاقبة ، فى حوار ثرى ، ينطق باحترام الشيخ للأفندى الذى يبشر بالعلم والعلمانية ، ويدعو إلى « **إنسانية جديدة** » ، واحترام الأفندى لرجل الدين الذى يفتى بعلم ويجادل بالتى هى أحسن ، ولا يفرق فى آداب الجدل بين مسلم أو نصرانى . وقد قام **فرح أنطون** بنشر هذا الحوار ضمن كتابه « **ابن رشد وفلسفته** » . واحتل الحوار ما يقرب من ثلثى صفحات الكتاب الذى صدر من الاسكندرية فى الأول من يناير ١٩٠٣ ، ضمن مطبوعات مجلة « **الجامعة** » .

وأهدى الرجل كتابه إلى عقلاء الشرقيين فى الإسلام والمسيحية وغيرهما ، وأكد ، فى الإهداء ، أنه يعرف أن ألوفا من أخوته المسلمين والمسيحيين لا يوافقون على ما جاء فيه ، وأنه لا ينفك عن النداء بأن هذا الاختلاف فى الآراء وفى المبادىء إنما هو من طبيعة البشر ، وأن احترام هذا الاختلاف هو بداية التقدم الذى لا يتحقق إلا عن طريق :

> « **احترام حرية الفكر والنشر احتراما مطلقا لتنجلى الحقائق والمبادىء شيئا فشيئا . وهو أمر وإن كان من أوليات العلم والأدب إلا أن البشر لم يتعودوه بعد ، ولا يتعودونه أبدا ، إذا لم يعضده عقلاؤهم . ولذلك وضعنا هذا الكتاب تحت حماية هؤلاء العقلاء** » .

وكان الكتاب ـ كالمقالات التى هى أصله ـ يهدف إلى تحقيق أمرين : أولهما يرتبط بالكشف عن أخطار الاضطهاد الذى يعوق حرية الفكر ، من خلال دراسة حالة **ابن رشد** وفلسفته ، والكشف عن جوانبها التنويرية التى لا تجعل للعقل حداً يقف عنده ، أو قيدا يعوق حركته فى البحث والمعرفة . وثانيهما الكشف عن مضار مزج الدنيا بالدين ، إقرارا لمبدأ فصل الدين عن الدولة المدنية الحديثة ، وتأكيدا لموقف عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهما ، ممن يطلبون وضع أديانهم فى جانب مقدس محترم ، ليتمكنوا من مواجهة تيار التمدن الأوربى الجديد ، وإلا جرفهم جميعا وجعلهم مسخّرين لغيرهم .

وفى إطار هذين الهدفين ، كتب فرح انطون عن الاضطهاد فى النصرانية والإسلام بما رد عليه الشيخ الإمام محمد عبده تفصيلا . ولكن فرح انطون عاد فأوضح الكثير من أفكاره ، فى تعقيبه على ردود الإمام ، ومن ذلك ما أوضحه فى العلاقة بين العلم والدين .

فهو يستبدل بمحاولة ابن رشد القديمة فى الوصل بين الحكمة والشريعة محاولتهالحديثة فى الفصل بين العلم والدين وذلك على أساس أن العلم يجب أن يوضع فى دائرة العقل لأن قواعده مبنية على المشاهدة والتجربة والامتحان . وأما الدين فيجب أن يوضع فى دائرة القلب لأن قواعده مبنية على التسليم بما ورد فى الكتب السماوية من غير فحص فى أصولها . وليس يجوز ، فيما يرى فرح انطون ، أن يقال إن هذه القسمة إلى عقل وقلب بدعة فى العلم أو هدم لسلطانه ، بحجة أن العلم يريد البحث فى كل شىء وكل أصل ، فالعلم نفسه لا ينكر عجزه فى بعض الأحيان . وهو حر مطلق الحرية فى معتقد أصحابه . ولكن لا يجوز أن يتخذ العلم حريته هذه ذريعة فى العدوان على مبادىء غيره ، وإيجاب تطبيقها على مبادئه ، فإن برهان العلم مخالف لبرهان القلب ، ولا ينطبق هذا على ذاك ، ولا سبيل إلى إثبات أحدهما عن طريق الآخر ، لا ختلاف الوظيفة . ولذلك يجب أن يعيش العلم والدين فى هذه الأرض جنبا إلى جنب فى سلام وأمان ، دون أن يرهب ممثلو أحدهما ممثلى الآخر ، فكلاهما نافع وضرورى لهذه الإنسانية المسكينة .

ومن أجل مستقبل هذه الإنسانية ، يكتب فرح انطون عن ضرورة ما يسميه مبدأ « التساهل » فى مواجهة مبدأ « التعصب » الذى كان يلح عليه محمد رشيد رضا (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥) فى مجلة « المنار » ، وذلك بوصفه مبدأ أساسيا من مبادىء تحرير الفكر فى الفرد ، وتحقيق النهضة فى الأمة ، والتقدم فى الإنسانية . وقد كان فرح انطون ممن يؤمنون أن البشر يعيشون حضارة إنسانية واحدة ، لا فارق فيها بين شرق وغرب (خصوصا حين يختفى منطق الاستعباد والاستغلال) غايتها تتميم النوع الإنسانى ، والسير به فى مدارج التقدم الذى لا يتحقق إلا بإعمال مبدأ « التساهل » . وكان يقصد بهذا المبدأ (الذى يترجم به المصطلح الأجنبى Tolerance) إلى « التسامح » الذى لابد منه فى تقبل الاختلاف الطبيعى بين البشر ، والبدء من قبول هذا الاختلاف بوصفه السبيل الأمثل للوصول إلى المعرفة التى ليست حكرا على طائفة دون أخرى ، والتى لا تتكشف إلا من خلال المخالفة التى تقوم على السماحة فى تقبل المغايرة ، مهما كانت الصدمة التى توقعها ، فالحقيقة لا يتم التوصل إليها إلا باختلاف العقول ، ويزداد الطريق إليها يسراً ، عندما تحوطه رعاية العقلاء فى الإسلام والمسيحية .

ويؤكد فرح انطون أن المفكرين أفادوا من هذا المبدأ ضرورة أن لا يدين الإنسان أخاه الإنسان على أساس دينى ، فالدين علاقة خاصة بين المرء وربه ، والإنسان لا ينبغى أن يحاور أخاه الإنسان إلا من حيث هو إنسان فحسب ، بغض النظر عن مذهبه الدينى . وليس فى ذلك ما يخالف أصل الدين ، فكما أن الله يشرق بشمسه على الصالحين والطالحين معا ، فالأجدر بالإنسان أن لا يبخل على أخيه الإنسان بحرية المعتقد ، ففى ذلك معنى الإخاء الحقيقى ، والتقدم الفعلى . ولا إخاء ولا تقدم إلا بحوار العقول الذى ينطلق من التسليم بأن العقل « لا يعرف حدا لبحثه ، ومتى وُضع له حد فإن ذلك بمثابة خنقه وقتله » .

وفى إطار هذا المبدأ ، يحدد **فرح أنطون** أساس الاختلاف بين الدولة المدنية الحديثة والدولة الدينية ، فالأولى تبدأ من إقرار الحكومة حق الاختلاف ، ولا تزعم احتكارها للمعرفة وأدواتها ، أو تزعم حكومتها حقها المطلق فى احتكار السلطة ، بل تسلم بمبدأ تداولها ابتداءً ، ولا تصادر على حق مخالفيها فى الاجتهاد أو الاعتقاد ، أو حتى العمل على إسقاطها بالوسائل الديمقراطية ، وتصون هذا الحق عملا بالدستور والقوانين ، كما يصون الشعب حقوقه بالفصل بين السلطات ، ومن ثم يأمن كل إنسان على نفسه وغده فى هذه الدولة . ويعنى **فرح أنطون** بالإنسان ، فى هذا السياق ، الإنسان من حيث هو إنسان فقط ، أى بغض النظر عن دينه ومذهبه ؛ ومن حيث هو صاحب حق فى كل خيرات الأمة ومصالحها ووظائفها الكبرى والصغرى ، حتى رئاسة الأمة نفسها . وهذا الحق لا يكون للإنسان من يوم يدين بهذا الدين أو بذاك بل من يوم يولد :

وبناء على ذلك إذا كان زيد مسلما وخالد مسيحيا ويوسف يهوديا ... وديدرو كافرا معطلا يجحد كل الأديان ، ولا يعتقد بشىء قطعيا ـ فهذه مسألة بينهم وبين خالقهم عز وجل ، ولا تعنى البشر ، ولا يجوز لهؤلاء أن يتدخلوا فيها ، ولا أن يحرم أولئك بأى سبب كان شيئا من حقهم الإنسانى الذى تقدم ذكره .

أما الدولة الدينية (الحديثة) فهى قائمةعلى حكومة بشرية فى النهاية ، منحازة لما ينتجه القائمون عليها من تأويل للنصوص الدينية ، وهى دولة قائمة على « **التعصب** » ، مناقضة لمعنى «**التساهل**» الذى هو حق الاختلاف ، ومعنى الإنسانية التى هى الإخاء العام الذى يقصر دونه كل إخاء . وتعتقد الحكومة الدينية ان الحقيقة فى يدها وحدها ، وان قواعدها وتعاليمها هى الحق الأبدى الذى لا يداخله أقل شك ، وما عداه كفر وضلال ، فلا تداول لسلطة ، ولا فصل بين سلطات ، ولا مخالفة لما تراه هى أو تحدده بوصفه الحق ـ الحقيقة . وهى تمايز بين البشر خارج معنى الإنسانية ، فتقيم التراتب بين رعاياها ، على أساس قربهم أو بعدهم عن التصديق بتأويلها المعتمد ، فإذا اختلف معها فرد من أفراد الرعية ، أو طائفة من طوائفها ، فإن اختلافهما يوقعهما فيما يذيقهما عذاب الدنيا قبل عذاب الآخرة ، فلا يأمن فيها أحد على نفسه أو على غده ، ولا يجرؤ فيها أحد على الخروج على القواعد المقررة له من أعلى ، أو المراتب الاجتماعية المفروضة على الجميع من فوق ، فتنتفى معانى « **المواطنة** » و « **المساواة** » و « **الحرية** » و « **العدل** » .

ولقد بدأ مفتى الديار المصرية ، الإمام **محمد عبده** ، حواره مع **فرح أنطون** ، حول ما كتبه عن **ابن رشد** ، بأن نشر فى مجلة « **الجامعة** » نفسها مقاله الأول الذى نشرته « **المنار** » فى الوقت نفسه ، وقال فى مفتتح هذا المقال :

« لو كانت منزلة الجامعة «من نفسى منزلة غيرها من المجلات التى لا يعنى كاتبوها إلا بنقل ما يقع تحت أنظارهم ، أو تحبير ما يعبر عن أهوائهم وأفكارهم ، من دون عناية بتقرير الحقيقة ، ولا رعاية لمعتقدات القراء ـ لوجدت من شواغل عملى ما يصرفنى عن ذكر ما عرض فيها ، لكنها من المجلات التى لو أهملُت مباحثها من إنعام النظر فيها ، وجعلتها فى جانب عما تستحقه من النقد ، لبخستها حقها ، ونبوت بها عن موضعها » .

واختتم الإمام هذا المقال بقوله :

« ولعل الجامعة لا تعتب على الكاتب فيما كتب ، وفيما أجاب به من طلب ، فقد وفَّ حقا لها لو أغفله مع علمها بالقدرة عليه ، لحق لها أن توجه العتب إليه »

وتلك كلمات تنطق بأدب مفتى الديار المصرية وكبير مشايخها ، وأبلغ متكلميها فى هذا المجال ، وتؤكد ما كان يحرص عليه هذا الإمام الجليل من تأكيد مبدأ المجادلة بالتى هى أحسن ، وعدم التسرع فى اتهام المناظر لمن يحاوره ، وفق هواه أو تقلب مزاجه . ولأن الإمام يؤمن أن العقل هو حجة الله على عباده ، ويرى ضرورة إعمال العقل فى فهم أمور الدنيا والدين جميعا ، فإنه كان يؤكد « أن **العقل هو ينبوع اليقين** » وأننا « **منحنا العقل للنظر فى الغايات ، والأسباب والمسببات ، والفرق بين البسائط والمركبات** » . وكان يربط بين تقدم المسلمين وازدهار العقل ، ويصل الجمود والتقليد بتخلف المجتمع وشيوع طبائع الاستبداد فيه ، وخضوعه إلى تسلط حكام ظالمين ، ففى ذلك ما يقمع العقل ، ويحجر على الفكر ، إذ لا يقمع حرية الفكر سوى المتسلطين من الحكام والمتجبرين من الساسة ، وضعاف الحجة من العلماء الذين يعملون فى خدمة هؤلاء الحكام ، فينقلبوا إلى أشباه لهم .

وقد نشر الإمام تعقيباته وردوده فى ستة مقالات متتالية من « **المنار** » وبدأ نشر المقال الأول فى الجزء العاشر من المجلد الخامس ، الصادر يوم الأربعاء الموافق ٢٠ أغسطس ١٩٠٢ ، وكان بعنوان « **الفيلسوف الوليد بن رشد** » ، وهو الرد الأول على « مجلة الجامعة الغراء » . ونشر المقال السادس والأخير ، فى الجزء الخامس عشر من المجلد نفسه وقد صدر فى أول نوفمبر ١٩٠٢ . وكان يحمل العناوين التالية : « **الإسلام والنصرانية . مع العلم والمدنية . حرية العلم فى أوربا الآن ونسبتها إلى الماضى والحاضر فى الإسلام** » . وتوقف الإمام تفصيلا ، ابتداء من المقال الثالث (المنار ـ ٤ سبتمبر ١٩٠٢) عند علاقة الإسلام بالعلم بحكم أصوله ، ونتائج هذه الأصول من حيث أثرها فى العلم . وأوضح الإمام فى المقال الرابع (المنار ـ ١٨ أكتوبر ١٩٠٢) أن الدين الإسلامى لا يقف موقفا عدائيا من العلم ، لأنه يحثّ عليه . ولا يضطهد رجاله أو يحول بينهم وبين التقدم ، أو يحجر عليهم فى ضروب التفكير وطرائق الاستدلال وسبيل الكشف والاكتشاف . بل على النقيض :

« كان الدين هو الذى ينطلق بالعقل فى سعة العلم ، ويسبح به فى الأرض ، ويصعد به إلى أطباق السماء ليقف به على أثر من آثار الله ، أو يكشف به سرا من أسراره فى خليقته ، أو يستنبط حكما من أحكام شريعته ، فكانت جميع الفنون مسارح للعقول ، تقتطف من ثمارها ما تشاء ، وتبلغ من التمتع بها ما تريد » .

ويؤكد الإمام أن « الجمود » فى فهم الإسلام هو سبب ضعف الإسلام اليوم ، وسبب اضطهاد العلماء قديما وحديثا ، وأن سبب هذا الجمود هو الساسة والسياسة :

« السياسة تخاف خروج فكر واحد من حبس التقليد فتنتشر عدواه ، فينتبه غافل آخر ، ويتبعه ثالث ، ثم ربما تسرى العدوى من الدين إلى غير الدين ، إلى آخر ما يكون من حرية الفكر يعوذون بالله منها . فإن شئت أن تقول إن السياسة لا تضطهد الفكر أو الدين أو العلم فانا معك من الشاهدين . أعوذ بالله من السياسة

ومن لفظ السياسة ، ومن معنى السياسة ، ومن كل حرف يلفظ من كلمة السياسة ، ومن كل خيال يخطر ببال من السياسة ... ومن ساس ويسوس وسائس ومسوس .... هذه السياسة ، سياسة الظلَمة وأهل الأثرة ، هي التي روجت ما ادخل على الدين مما لا يعرفه ، وسلبت المسلم املا كان يخترق به أطباق السماوات ، وأخلدت به إلى يأس يجاور به العجماوات » .

وإذا كانت هذه السياسة هى التى أدّت إلى الجمود ، فإن طبائع الاستبداد هى التى انتهت إلى الوقيعة بين العلم والدين ، وافضت إلى وضع كل منهما موضع العداء من الآخر ، فانتهى الأمر بالمسلمين إلى الولع بالتكفير والتفسيق ، ورمى زيد بأنه مبتدع وعمرو بأنه زنديق . وكان ذلك عندما بدأ الضعف يظهر بينهم ، وحين أكلت الفتن أهل البصيرة منهم ، فلم يقف الجهل بالمسلمين عند تكفير من يخالفهم فى مسائل الدين ، أو يذهب مذهب الفلاسفة أو ما يقرب من ذلك ، فيما يقول الإمام ، بل عدا بهم الجهل على أئمة الدين وخدمة السنة والكتاب ، فقد حملت كتب الإمام الغزالى إلى غرناطة ، وبعد ما انتفع المسلمون بها أزمانا ، هاج الجهل بأهل تلك المدنية ، وانطلقت ألسنة المتعالمين من البربر بتفسيقه وتضليله ، فجمعت تلك الكتب ، خصوصا نسخ إحياء علوم الدين ، ووضعت فى الشارع العام فى المدينة وأحرقت .

وماكان يقصد إليه الإمام هو أن لا ينتهى الأمر بالمسلمين إلى ما يشبه هذا الحال من الولع بالتكفير والتفسيق ، وما يمكن أن ينتهى إلى إحراق الكتب فى الشوارع والميادين ، فقد كان يهدف إلى أن يسهم فى تحرير المسلمين من الجمود وخرافات الجهل وآفات التقليد ، وأن يسهم فى تحريرهم من قيود العبودية التى يفرضها عليهم جبابرة السياسة ، وأن يدفع بهم إلى حرية الاستنارة التى لا تتحقق إلا بجناحى العقل والعلم ، وأن يعلمهم معنى التسامح فى التعامل مع مخالفيهم فى الرأى ، ودلالة الاجتهاد التى لا تعطى طائفة الحق فى تكفير غيرها على اجتهادها . ولذلك استعاد الإمام تقاليد « **الاعتزال** » وأعاد الحياة إلى مبادئهم العقلية فى « **العدل** » و « **التوحيد** » (ورسالة الإمام فى « التوحيد » معروفة) و « الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » و « المنزلة بين المنزلتين » ، ولكن من الزاوية التى تؤكد « **التحسين والتقبيح العقليين** » فى كل الأحوال .

وإذا كانت الأصول الاعتزالية لتفكير الإمام وصلت بينه والتراث العقلانى الإسلامى فإن هذا التراث جعله أكثر اقتناعا بفكرة « المستبد العادل » أو « **العادل المستبد** » وهى صيغة حاول بها الإمام التوفيق بين مبدأ العدل الاعتزالى بمعانيه الاجتماعية والاعتقادية من ناحية وصيانة مبدأ الوحدة من مخاطر الاختلاف من ناحية ثانية . ولذلك ، ظل الإمام فى موقف المناقض لأفكار **فرح أنطون** عن الدولة المدنية الحديثة ، خصوصا مبدأ التعدد الذى يصل حق الاختلاف بالفصل بين السلطات ، وتأكيد حق تداول السلطة وعدم احتكارها ، إلى آخر ما يكشف عن **التناقض الواقع** بين طرفى استبداد « المستبد » وصفة « **العدل** » منه فى الوقت نفسه ، فذلك تناقض على جهة العدم والقنية ، حين يوصف الشىءالواحد بالصفة ونقيضها فى آن .

ولكن هذا الاختلاف لم يمنع الإمام من تقدير مناظره ، فقارعه الرأى بالرأى ، بما يؤكد إيمان الإمام نفسه بمبدأ التسامح الذى أطلق عليه **فرح أنطون** اسم « **التساهل** »

وإذ فرض الإمام آدابه العقلانية على « المنار » التى كان يصدرها تلميذه محمد رشيد رضا الذى جاء إلى مصر مهاجرا من طرابلس ، فى صحبة فرح أنطون صاحب « الجامعة » ، فقد التزمت « المنار » بهذه الآداب ، ولم يجاوز صاحبها آداب الجدل ، ولم يقم بتأليب السلطات ولا العامة على صاحب « الجامعة » ، حتى عندما احتدم الجدل بين « الرصيفين » اللذين هاجرا معا ، فظلت عبارة « الجامعة الغراء » عبارة متكررة فى الإشارة إلى مصدر كتابات فرح أنطون .

وبعد أن فرغ الإمام محمد عبده من مقاله الأخير ، قام فرح أنطون بتلخيص كل مقالات الإمام وقرنها بردوده عليها ، ونشرها فى كتاب ، بعد حوالى شهرين من نشر آخر مقال للإمام ، وعلى صفحة الغلاف التعريف بابن رشد قاضى قضاة الأندلس وأشهر فلاسفة الإسلام على الإطلاق ، وأعظم شراح فلسفة أرسطو فى العالم القديم ، والمفكر الذى نفاه أبناء عصره ومنعوا كتبه لاشتغاله بالفلسفة . وذلك فى إشارة واضحة لتبنى مجلة « الجامعة » قضية التنوير . وهى إشارة يؤكدها « إهداء » الكتاب و« التمهيد » صراحة . وإذا كان الإهداء يخاطب عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهم ، فى دولة مدنية حديثة ، يسعى فرح أنطون إلى تأكيد دعائمها ، فإن التمهيد يختتم بما يؤكد حرص صاحب الكتاب على تقريب الأبعاد بين عناصر الشرق من المسلمين والمسيحيين وغسل القلوب وجمع الكلمة ، فيقول :

« نحن نعتقد أشد اعتقاد أن هذا التقريب لا يتم بأن يبرهن الفريق الواحد للفريق الثانى أن دينه أفضل من دينه فإن هذا أمر قد مضى زمانه ، وهو من أمر القرون الوسطى ، قرون الجهل والتعصب عند الفريقين ، فضلا عن أنه يؤدى إلى عكس الغرض المقصود جريا مع الطبيعة البشرية . وإنما التقريب الممكن فى هذا الزمان ، زمان العلم والفلسفة ، قائم بأن يحترم كل فريق رأى غيره ومعتقده ، لأن الحقائق والفضائل غير خاصة بفريق دون فريق ، والله سبحانه وتعالى إله للجميع لا إله فئة دون فئة . فوظيفتنا إذا فى هذا الكتاب اسمى من وظيفة الذين يرومون تفضيل مذهب على مذهب ، وإيثار دين على دين ، لأن غرضنا كسر الحدة والتعصب فى كل واحدة من هاتين الديانتين الشقيقتين (الإسلام والمسيحية) لترى هاتان الأختان (المتقاطعتان عند الجهلاء ومَن مصلحته فى تقاطعهما ، والمتصالحتان عند الفضلاء ومَنْ مصلحته فى تصالحهما) الطريقة الحقيقية المؤدية إلى هذه المصالحة التى يتوقف عليها نهوض الشرق وارتقاء عناصره المختلفة .»

ولم يعقب الإمام هذه المرة بمقالات ، ولم تحتج « المنار » هجوما أو دعوة للمناظرة ، وأخذ الموزعون الكتاب من إدارة « الجامعة » بالاسكندرية ، وباعوا النسخة الواحدة بالسعر المكتوب عليها ، وهو عشرون غرشا صاغا ، وهو سعر مرتفع فى ذلك الزمان . وظلت « الجامعة » تصدر منتظمة إلى أن رحل فرح أنطون إلى الولايات المتحدة عام ١٩٠٦ ، بعد وفاة الإمام بعام واحد . فتابع إصدارها من الولايات المتحدة ، وقام قبل رحيله بتأسيس مجلة « السيدات والرجال » التى تولتها شقيقته روز حداد ، تأكيدا لمعنى التنوير الذى لا يفصل

بين عقل الرجل وعقل المرأة ، ولايمايز بينهما فى الحقوق والواجبات القانونية والدستورية ، خصوصا بعد أن فتح **قاسم أمين** (١٨٦٥ ـ ١٩٠٨) أبواب استنارة المرأة على مصراعيها بكتابة « **تحرير المرأة** » (القاهرة ١٨٩٩) و « **المرأة الجديدة** » (القاهرة ١٩٠١) .

ولكن قبل أن يرحل **فرح أنطون** بعامين ، وقبل وفـاة الإمام **محمد عبده** بعام واحد ، تحديدا فى عام ١٩٠٤ ، قام بنشر روايته « **أورشليم الجديدة** » ، محاولا السير فى النهـج الذى سبقـه إليه « **جـرجى زيدان** » (١٨٦١ ـ ١٩١٤) فى رواياته التاريخية التى بدأ إصدارها (عام ١٨٩١) بـروايته « **المملـوك الشـارد** » ويكشف **فـرح أنطون** الروائى ، فى هذه الرواية ، عن الأسباب السياسية والاجتمـاعية والـدينيـة التى أضعفت سلطـة الـروم فى بيزنطة ، فكانت سببا فى سقـوطهم وانحدارهم ونهضـة الأمم التى تليهم . ولكن يومىء وجه التمثيل الرمزى ، فى الرواية ، إلى الأمم الشرقية المعاصرة وأحوالها السياسية والاجتماعية والدينية التى تعرقل حلمها بالنهضة وتطلعها إلى التقدم . وإذ يعود **فرح أنطون** فيبشر بحرية الفكر ، فى الرواية ، وضرورة الفصل بـين مجالات العلم والـدين ، وعدم الخلط بينهما ، فإنه يبشر بالعدل الاجتماعى بوصفه الوجه الآخر للحرية السياسيـة التى تكتمل بـاستخدام العلم وأدواته ومناهجه فى تحقيق حلم التقدم الإنسـانى والانتقال بالبشر من حال « **الإنسانية البائسة** » إلى حال « **الإنسـانية الجـديدة** » . وهنـا يحلم **فرح أنطـون** ، وينطق حلمه ـ من خلال قناع الشيخ الراهب ميخائيـل قائلا :

كأن غطاء المستقبـل يكشف الآن عن عينى وأرى الإنسانية الآتية الجديدة ، أرى الإنسان يسير فى البر والبحر والهواء بسـرعة الطـير ، ويحمل المصنوعات والمزروعـات لأمم بعيدة . أرى البشر يتخاطبون من قارة إلى قارة كأنهم فى غرفة واحدة . أرى الشعب يرتقى باختراع الآلة الميكـانيكية لأن المصنـوعات لا غنى لهـا عنه وعنهـا فيصير شـريكا لصـاحب العمل فيهـا ، وبذلك ترتقى طبقته وتُملأ الهاويـة التى بينه وبـين سيـده صـاحب العمـل . أرى العَملـة [= العمال] الضعفاء الفقراء يصيرون قـادة الممـالـك بـالانتخـاب الـعـمـومى وتقـديس الإنسانية ، أى اعتبار كل فرد من البشر مساويا لأى فرد كان فى الحقوق والواجبات العموميـة لدى الهيئة الاجتماعية . أرى الحكومات تخجل أمام الله والناس من ترك الكبار عـلى الصغار ، والأقوياء على الضعفاء ، بحجة أن البشر أحرار يصنعون فى معاملاتهم ما يـرويدون صنعـه ، ولذلك توجب على نفسها المداخلة بين الفريقين لضمـانة حقـوقهمـا . أرى مـلاجىء الشيـوخ والمرضى والعاجـزين والمستشفيات المختلفـة عامة فى كل بلدة لإيواء الضعفاء وسد حاجاتهم وأكابر الأمم يتفاخرون بزيارتها وصنع الخـير فيهـا . أرى كل شبـر فى الأرض يحرث ويـزرع وينبت خيـرات لسكان الأرض ، ولـذلك تكسر السيوف والرمـاح والتروس وتصب محـاريث ومعاول . أرى الضغائن والأحقاد بين عنـاصر البشر المختلفـة تهمد وتخمـد بهذا التـداخـل العظيم بعضهم فى بعض وبتحققهم أنهم إنما كانوا يتحاربون على لا شىء . أرى الطب يطيل عمر الإنسان إلى ما بعد المائتين ، ويتغلب على

الأمراض والشيخوخة ، فإذا جاء الموت كان نوما لذيذا هادئا .. أرى أجناس البشر فى الشرق والغرب ... تتكرر فيهم الإنسانية على مر القرون والأجيال ، وتنقّى من الحيوانية والجهالة والشهوات المفسدة ، فيمدون أيديهم بعضهم إلى بعض ، متصافحين متصالحين بعد طول الشقاق والنزاع ، ويعيشون فى الأرض بسلام وأمن وسعة وفضيلة تامة كأنهم إخوة فى عائلة واحدة .

تلك كانت نهاية « الخطبة على الجبل » التى ألقاها الراهب الشيخ ميخائيل على تلميذه الفتى إيليا ، حلم جميل بالمستقبل الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : « الحرية والعدل » . وهى خطبة تتناص مع موعظة المسيح « موعظة الجبل » ، فتستبدل عهدا بعهد ، وتصورا بتصور ، ونسقا فكريا بنسق مغاير . ولكنها تبدأ من الودعاء الذين يرثون الأرض ، والمضطهدين من أجل البر الذين لهم ملكوت السماوات ، ومن الجياع والعطاش والرحماء والأتقياء الذين هم ملح الأرض ونور العالم ، كما تبدأ من القول بأن « كل من غضب على أخيه يستوجب الدينونة » ، وأن « من أراد أن يعترض منك فلا تمنعه » [٦/متى] ففى ذلك ما يؤكد معنى الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، ومعنى المجادلة « بالتى هى أحسن » [٢٥/النحل] « فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم » [٣٤/فصلت] . وفى ذلك ، أخيرا ، ما يعلو بجناحى الدين والعلم ليحلقا على آفاق أرحب من إنسانية جديدة .

هذه الإنسانية الجديدة كان يحلم بها الراهب الشيخ ميخائيل ، قناع فرح أنطون فى روايته ، الراهب الشيخ الذى وجدوا فى وصيته أنه كشرقى محب للشرقيين ، يهدى هذه الخطبة إلى كل من كان منهم ذا فكر سليم ، ونية حسنة ، وعقل مطلق من قيود الجبن والتقليد ، يطلب الحقيقة المطلقة والفضيلة المجددة .

وإذا كانت « الخطبة على الجبل » تتناص مع موعظة « المسيح » على الجبل تناصّ مشابهة « الداعية » ومغايرة « الدعوة » ، فإنها تتناص مع من يأتى (وما يأتى) بعدها تناص المشابهة ، فمن يقرأ حوار الشيخ (الراهب) مع تلميذه الفتى ، فى الحلم بإنسانية جديدة ، فى رواية فرح أنطون ، يتذكر حوار الأستاذ الشيخ مع تلميذه الفتى ، فى كتابات طه حسين ، فالثانى يذكّر بالأول فى إيمانه بوحدة « العقل الإنسانى » ، وبالتقدم الذى لا يتأسس إلا على حرية الفكر وإطلاق حق الاختلاف ، والانطلاق من أن العقل لا يعرف حدا فى حركته . وذلك لون من ألوان التناصّ الذى يقيمه ذهن القارىء ، عندما تذكّره نصوص التنوير بعضها بالبعض ، ويتصل فيها اللاحق بالسابق ، أو السابق باللاحق ، اتصال التداعى السياقى ، فتتأكد علاقات المشابهة وعلاقات التضاد . علاقات المشابهة التى اتصل بها التنوير من قبل ، ما بين فرح أنطون وطه حسين ، وعلاقات التضاد التى انقطع بها التنوير من بعد ، فى زمن لاحق ، هو زماننا الذى نعيش فيه ، والذى يستحيل أن نقرأ فيه أو نشهد حوارا مثل ذلك الحوار الذى دار بين فرح أنطون الذى كان يحلم بمستقبل إنسانية جديدة والإمام محمد عبده ، مفتى الديار المصرية ، الذى كان يحلم بمستقبل المسلمين فى التعدد الذى لايفارق هذه الإنسانية الجديدة .

-٣-

والمقارنة مؤسية بين مثل هذا الحوار بين حالمين عظيمين ورائدين من رواد التنوير وبين ما كنا نشهده من

حوارات معاصرة ، أوشكت أن تدور بين **توفيق الحكيم وزكى نجيب محمود ويوسف إدريس** فى جانب **والشيخ الشعراوى** فى جانب ثان ، فالتسامح الذى ظلّل الحوار الأول حل محله ارهاب وئد بوادره المحاورات الثانية فنفى عنها صفة الحوار ابتداء . وما ذاك إلا لأن التنوير قد انتكست وقدته ، وشحب الضوء فى منارته ، فاستبدلنا النقل بالعقل ، ولغة القمع بلغة الحوار ، وأوهام التخلف بأحلام التقدم ، وقيود العبودية بانطلاقة الحرية ، فأصبحنا نعيش فى زمن تنهال فيه اتهامات التكفير على رواد التنوير وأعلامه .

وتتركز حراب **الإظلام** على **طه حسين** بوجه الخصوص ، بوصفه رمزا ساطعا من رموز التنوير ، عمل على نشر العلم كالماء والهواء فى ربوع هذا الوطن ، وعلى إشاعة العقلانية فى كل الأذهان ، مؤكدا أن الشعب المتعلم هو وحده الذى يعرف نعمة الحرية والعدل ، فلا يظلم بعضه بعضا ، ولا تستبد طائفة منه ببقية الطوائف.فقد كان **طه حسين** يؤمن أننا حين نشرع القوانين ، وننشىء المدارس ، وننشر العلم ، وننظم الاقتصاد ، ونستعير النظم الديمقراطية من أوربا ، فإنما نسعى إلى شىء واحد ، هو تحقيق المساواة التى هى حق طبيعى لأبناء الوطن الواحد جميعا . وكان يرتب على هذه الفكرة ضرورة أن نفكر فى علاقتنا بالآخرين ، كما نفكر فى علاقتنا بأنفسنا ، من منطلق المساواة ، فلا نتصور أن فى الأرض شعوبا قد خلقت لتسودنا ، أو أننا قد خلقنا لنسودها ، فنظام المساواة فى الحقوق والواجبات الذى نريد أن نقره فى حياتنا الداخلية ، هو بعينه النظام الذى يجب أن نقره فى حياتنا الخارجية ، وفيما بيننا وبين الأمم جميعا من صلات .

وكان **طه حسين** ، فى ذلك كله ، يحلم بمستقبل جديد لوطنه ، فأنهى كتابه « **مستقبل الثقافة فى مصر** » بحلم أن يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة ، قد ثبتت أصولها فى أرض مصر ، وامتدت أغصانها فى كل وجه ، فأظلت ما حول مصر من البلاد ، وحملت إلى أهلها ثمرات حلوة ، فيها ذكاء للقلوب وغذاء للعقول وقوة للأرواح :

« نعم أرسل نفسى على سجيتها فى هذا الحلم الرائع الجميل فأرى مصر وقد بذلت ما دعوتها إلى بذله من جهد فى تعهد ثقافتها بالعناية الخالصة والرعاية الصادقة ، وأرى مصر وقد ظفرت بما وعدتها بالظفر به فانجاب عنها الجهل وأظلها العلم والمعرفة وشملت الثقافة أهلها جميعا ، فأخذ بحظه منها الغنى والفقير والقوى والضعيف والنابه والخامل والناشىء ومن تقدمت به السن ، وتغلغلت لذتها حتى بلغت أعماق النفوس ، وانتشر نورها حتى أضاء القصور والدور والأكواخ ، وشاعت فى مصر كلها حياة جديدة ، وانبعث فى مصر كلها نشاط جديد ، وأصبحت مصر جنة الله فى أرضه حقا يسكنها قوم سعداء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالسعادة ، وإنما يشركون غيرهم فيها . وأصبحت مصر كنانة الله فى أرضه حقا يعتز بها قوم أعزاء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالعزة وإنما يفيضون على غيرهم منها .

هذا الحلم الذى أملاه طه حسين فى يوليو ١٩٣٧ ، أى بعد أن كتب فرح انطون حلمه بثلاثة وثلاثين عاما ، يلخص الأسباب التى جعلت منه هدفا للهجوم المركّز ، بواسطة حرب الإظلام التى أخذت تناوش الاستنارة التى

اسهم فى تأسيسها . ولا غرابة ، والأمر كذلك ، فى أن يوصف طه حسين بالكفر والإلحاد ، والعمالة والخيانة ، والدعوة إلى المجون والانحطاط ، فهو تلميذ المبشرين وصنيعة المستشرقين فى الهجوم على تراث المسلمين ، وداعية الانحلال بين الطلاب والطالبات ، وشيطان الإلحاد الذى يوسوس فى صدور المسلمين بما يشككهم فى العقيدة والأزهرى الآبق الذى ارتمى فى أحضان الفرنجة ، واللص الذى يسرق أفكاره من أساتذته « الخواجات » وغير ذلك كثير ، بدأنا نسمعه منذ السبعينيات ، حين أخذت السهام والحراب تنهال على رمز الاستنارة والتنوير ، من عشرات المقالات ، وما لايقل عن عشرة كتب ، صدر أولها فى القاهرة حين كتب **أنور الجندى** عن « **طه حسين حياته وفكره فى ميزان الاسلام** » (١٩٧٦) وثانيها من الأردن حين كتب **عبد السلام المحتسب** كتابه « **طه حسين مفكرا** » (١٩٧٨) وثالثها فى الدار البيضاء ، حين كتب **نجيب البهبيتى** كتابه « **المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين** » (١٩٧٨) .. إلخ .

ولا أريد حصرا للكتابات أو الكتب التى صدرت فى الهجوم على **طه حسين** . فالأهم لفت الانتباه إلى أن هذه الكتب والكتابات أخذت فى التصاعد منذ السبعينيات ، بعد انتهاء الحقبة الناصرية بوفاة **عبد الناصر** (سبتمبر ١٩٧٠) وبعد وفاة **طه حسين** نفسه (أكتوبر ١٩٧٣) وفى إطار علاقات الوفاق بين مجموعات الإسلام السياسى والحقبة الساداتية (١٩٧٠ ـ ١٩٨١) من ناحية ، وفى إطار النفوذ المتصاعد لما أطلق عليه **فؤاد زكريا** اسم « **البترو إسلام** » أو « **إسلام النفط** » الذى واكب الطفرة فى أسعار النفط بسبب المقاطعة النفطية العربية للغرب فى حرب ١٩٧٣ ، وبروز ظاهرة « **البترو دولار** » ما بين أعوام ٧٣ ـ ١٩٧٩ من ناحية ثانية ، وهى الفترة التى تزامنت نهايتها مع إعلان قيام الجمهورية الإسلامية الشيعية فى إيران ، وتأسيس « **ولاية الفقيه** » ، عام ١٩٧٩ .

ومن يتأمل إلحاح الهجوم والولع بتكفير **طه حسين** فى السبعينيات ، لابد أن يسترجع إلحاح المديح والثناء عليه فى الخمسينيات الصاعدة للمشروع القومى ، فى الحقبة الناصرية ، حين كان تقدير **طه حسين** عملا يتسابق إليه الجميع ، ومنهم من انقلب بزاوية حادة من الإسراف فى المديح إلى الإسراف فى الهجاء . ومقارنة بسيطة بين ما كتبه « **أنور الجندى** » نفسه عن **طه حسين** قبل السبعينيات وفى منتصفها الثانى ، تدل على انقلاب الميزان ، وانتقاله من حال يغيب عنها القِسْط فى المدح إلى حال يغيب عنها البر فى الهجاء . وما بين مغايرة السياق التاريخى للخمسينيات والسبعينيات تقع علة الفرق بين تهجم **أنور الجندى** على العميد فى كتابه عن **طه حسين** « **فى ميزان الاسلام** » (عام ١٩٧٦) وامتداح فضيلة الشيخ **محمد متولى الشعراوى** للعميد نفسه والثناء الحار الصادق عليه ، بنظم عمودى لافت ، قبل شهرين من مؤتمر باندونج الذى كرس المكانة العالمية **لعبد الناصر** فى اول مؤتمر لعدم الانحياز ، وقبل الإعلان عن صفقة الأسلحة مع الاتحاد السوفيتى بأشهر قليلة .

وكان ذلك فى يناير ١٩٥٥ ، حين ذهب **طه حسين** ، رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، إلى المملكة العربية السعودية ، فتلقاه أمراء المملكة وشيوخها وأدباؤها بكل التقدير والإجلال ، وعلى رأسهم الملك **فهد** الذى كان وزيرا للمعارف يومئذ . وفى هذه الزيارة تبارى المسؤولون فى إقامة الولائم وحفلات التكريم التى شكا منها

طه حسين فى خطبه التى كان عليه أن يلقيها فى هذه الحفلات . وفى إطار ذلك الاحتفاء ، أقام الأساتذة المصريون ، المدرسون فى المملكة ، من أزهريين وغير أزهريين ، حفلا لتكريم العميد المحتفى به . وفى هذا الحفل ألقى فضيلة **الشيخ محمد متولى الشعراوى** (الذى كان ضمن بعثة الأزهر للتدريس فى كلية الشريعة بمكة المكرمة) قصيدة عصماء طويلة ، نشرتها جريدة « **البلاد** » السعودية فى الحادى والعشرين من يناير ١٩٥٥ (وأنقلها عن وثائق أدبية نشرها **عبد الفتاح أبو مدين** ، رئيس النادى الأدبى فى جدة ، بعنوان « **العميد فى الحجاز** ») . وجاء فى هذه القصيدة :

هو طه فى خير كل قديم
وجديد على نبوغ سواء

وهو غربىٌّ كلِّ فكر حلال
أزهرىٌّ الحجى والاستقصاء

كرِّموه وكرِّموا العلم لما
كلَّفوه صياغة الأبناء

ياعميد البيان انتِ زعيم
بالأمانات ، أريحى الأداء

لك فى العلم مبدأ « طَحْسَنِىٌّ »
سار فى العالمين مسرى ذكاء

يجعل العلم للرعية جمعا
ء مشاعا كالماء بل والهواء

O

يافريد الأسلوب قد صغته من
نغم ساحر شجىِّ الغناء

كلمات كأنهن الغوانى
يترفرفن فى شفيف الكساء

كم قديم جلوته فتبدى
رائعا فى تواضع الكبرياء

بك عزت حكومة النقد حتى
رهبتها صناعة الإنشاء

ومن النقد فاض كل بيان
ومن النقد غاض كل هراء

O

سيدى إن لى إليك رجاء
فى الذى قد حملت من أعباء

أنشروا العلم ما استطعتم سبيلا
فبه لا نذل للأعداء

ياعميد البيان لا تحرم الأز
هر عونا بصائب الآراء

يلتقى فيه محدث وقديم
فى جلاليهما أعز التقاء

كم سقيتم من نبعه فاذكروه
ذاك بر الأبناء بالآباء

واصرفوا الناس عن مثار جدال
من مزايا شكلية الأزياء

هذا ما قاله فضيلة الشيخ **محمد متولى الشعراوى** فى **طه حسين** الذى كرموا العلم به لما كلفوه بتعليم أبناء الأمة . ويلفت الانتباه ما تدعو إليه القصيدة **طه حسين** من أن يصرف الناس عن الجدل فى شكلية الأزياء ،

وامتـداح فكـره الغـربي (الحـلال) وفكـره العـربي (الأصيل) ، وجمعه بين القديم والجديد (المحدث) . وقد أشادت القصيدة بما قام به العميد من نشر العلم كالماء والهواء ، وما أنجزه من النقد الأدبي بما غطّى على كـل هراء لغيره . وكان ذلك في فترة تقارب الرياض وقـاهرة **عبد الناصر** ، وحلم الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، قبل أن تأتي نكسة ١٩٦٧ فتستبدل مشروعا بمشروع ، وحلما بـآخـر ، ومـركـزا بمـركـز ، فيختفي المبـدأ الطحسني ويغـدو **طـه حسين** رمـزا شـائهـا للعقـلانيـة المبتدعة ، والضلالة المصطنعة ، والتنويـر الذي أصبـح محكوما عليـه بالتكفيـر وعلى أهلـه بالـزندقـة والعمالـة للصليبيين من الفرنجة ، فتهبط كفة طه حسين « في **ميزان الإسلام** » الذي صار يمسك به من يرمي كل ما يمثله طه حسين بكل ألوان التهم والنقائص .

وفي هـذا السياق المتصـاعـد ، من السبعينيـات إلى الثمانينيات ، أخذنا نطالع كتبـا من عينة « **الحـداثة في ميزان الإسلام** » لعوض القرني . وهو كتاب يستبدل **بطه حسين** تلامذته ، وبفكره الذي وضعه **أنور الجنـدي** في الميزان (عام ١٩٧٦) فكر شيعته من المحـدثين الـذين يضعهم **عوض القرني** ، « في ميـزان الإسلام » بـدوره (عـام ١٩٨٨) . ولكن مـع تقـريظ ، هـذه المـرة ، من « سماحة الشيخ **عبد العزيز بن عبد الله بن باز** الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة العربية السعودية » . ويحدث للحداثة ما حدث **لطه حسين** ، إذ يفتتح الكتاب ويختتم بالتكفير ، ويطرح المؤلف الحـداثيين جميعـا في حمأة « **الأفكـار الهابطـة والسهـام المسمومـة الموجهـة للقضاء عـلى الفضيلة والخلق والدين** » **ويتهمهم بمحاولة « نبذ الشـريعة** والقيم والمعتقدات ، والقضاء على الأخلاق والسلوك ، « **باسم التجديد** » **فالحداثيون كفـار زنادقـة شذاذ** ، منحلون ، مجان ، خلعاء ، **تنطق كتابـاتهم بأصلهـا** « **من نبات مزابل الحي اللاتيني في باريس ، أو أزقة سوهو في لندن** » ، و « **عليها شعار الشاذين من أدباء الغـرب الـذين لا يكتبـون أفكـارهم إلا في أحضـان المومسات** » . **وقائل هذا الكلام هو « فضيلة الشيـخ عوض بن محمد القرني** » **فيما يصفه تقريظ الرئيس العـام لإدارات البحوث العلميـة والإفتاء والـدعوة والإرشاد في المملكة السعودية** .

وقائمة الحداثيين في هذا الكتاب تبدأ **بطه حسين وعلي عبد الرازق وأحمد زكي أبو شادي ولويس عوض وأنور المعداوي** ، وتمر بأسمـاء **غالي شكـري ومحمد برادة وأدونيس وخالدة سعيد ومحمود العالم وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وجبرا ابـراهيم جبرا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ويوسف الخال وخليل حاوي وعبد الرحمن الشرقاوي وأحمـد عبد المعطي حجـازي وصلاح عبـد الصبور ومحمد عفيفي مطر وعبد العزيز المقالح** وغيرهم كثر ، وتنتهي القوائم بالسعوديين ، لتبلغ السلطات عن **سعيد السريحي ومحمد الثـبيتي ومحمد الحربي وعبد الله الصـبيخان وعبد الله الغذامي** وغيرهم ، فالقائمة تكاد تحتوي مبدعي الأمة العربيـة ومفكريهـا . ولا تبقى على أحد في ولع الكتاب بالتكفير ، وهو ولـع يستلزم نوعا من التحليل السيكوباتي ليس هنا مجاله .

ويواكب هذا الكتـاب في الولـع بالتكفـير كتب أخرى تتحدث عن « الأدب الإسلامي ونقده » و « نظرية الأدب الإسلامي » في مواجهة نظريات الأدب الابتداعي الـذي

يفرخه الزنادقة المحدثون والحداثيون الشذاذ . وتلك كتب ازدهر تأليفها مع الوفرة النفطية فى منطقة الخليج والجزيرة العربية ، وما صحب هذه الوفرة من توسع فى استجلاب الأساتذة (وغيرهم من الطوائف) من أقطار الوطن العربى المشرقية ، وترتب على ذلك تشكل طائفة نفعية من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا الوافدين للعمل من بلاد النفط ، طائفة تتوسل بادعاء الحفاظ على الإسلام للحفاظ على المكاسب الدولارية ، وتعلن أنها تسعى « **نحو نظرية للأدب الإسلامى** » ، **أو تكتب** « **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى** » ، على نحو ما يفعل أقرانهم بالطب الاسلامى والمسرح الإسلامى وعلم النفس الاسلامى ، لإرضاء بنية الثقافة الاتباعية السائدة فى هذه البلاد . وعادة ، يفتعل أصحاب هذه الكتب من أعداء الإسلام وخصومه من يزعمون محاربته ، ويولعون بتكفير المبدعين والمفكرين ، تملقا لمجموعات المثقفين التقليديين فى هذه البلاد من ناحية ، واستمالة لقلوب أولى الأمر ممن يسعدهم تشجيع الدفاع عن الإسلام من ناحية ثانية ، فيزداد الهجوم بقدر حجم المكاسب ، « **واللهى تفتح اللُّها** » كما قيل قديما . وإذ تستبدل هذه الطائفة من الكتاب « **الدشداشة** » بملابس « الافندية » ، تملقا لذوى « **الدشاديش** » ، فإنها تستبدل النظرة التقليدية الجامدة بالنظرة العقلانية الرحبة التى تعلموها فى جامعاتهم الأصلية .

هكذا ، أصبحنا فى مواجهة من يتحدث عن النظرية الاسلامية فى النقد الأدبى ، والأدب ، من حيث هى مجموعة من مفهومات أساسية موجودة ، فنقرأ فى كتاب بعنوان « **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى** » ، من تأليف **عبد الباسط بدر** ، وصادر من دار المنارة فى جدة عام ١٩٨٥ ، ما يلى :

يلاحظ دارس الأدب العربى الحديث أن هذا الأدب ـ بكل أخباره ـ قد ازداد تأثرا بالمذاهب الأدبية الغربية منذ منتصف القرن العشرين الميلادى ، وتحول بعضه على يد « المتغربين » إلى دعوات فاجرة وهجوم شرس على العقيدة الإسلامية وتراثها ... بل إن النصرانية التى هزمت فى بلادها وعزلت عن الحياة دخلت بفضل الغزو الفكرى للكثف إلى إنتاج عدد من أدبائنا ... ومما يزيد الطين بلّة ظهور أعمال أدبية تعبث بالقيم الخلقية التى يحرص عليها الإسلام عبثا شديدا ... وتسوغ التحلل والتفسخ وتسعى إلى ترسيخه فى أعماق الشباب والشابات تحت ستار المشاعر العاطفية والحرية الشخصية .

هل مصادفة أن يزداد الكفر فى الأدب العربى الحديث ، منذ منتصف القرن العشرين ، أى منذ الخمسينيات ؟ هل مصادفة أن كل من يرميهم أمثال الكتاب السابق بالكفر هم مبدعو الأمة فى أزمنة التنوير ، وزمن ازدهار المشروع القومى ؟ هل مصادفة أن كل من تحدث عن « **العدل الاجتماعى** » **أو** « **الحرية** » تلقى به هذه الكتب فى حظيرة الإلحاد ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب لا تقرأ النصوص سوى قراءة حرفية ، **ظاهرية** ، كأنها لم تسمع عن « **المجاز** » فى لغة القرآن أو « **الرمز** » فى الآداب والفنون ؟ وهل مصادفة أن « **العقل** » يغدو **علامة البدعة فى هذه الكتب** ؟ وهل مصادفة أن تركز هذه الكتب الهجوم على النصارى ، كأنهم ليسوا من هذه الأمة ؟ وهل مصادفة أن الحرية الاجتماعية التى لا تميز بين الرجل والمرأة ، كالدعوة إلى تحرير المرأة ، تغدو دعوة إلى « **العفن والهبوط والنزوات الجنسية** » ؟ ولماذا هذا

التهوس بالجنس ، دائما ، فى هذه الكتب ، كأنه العفريت المختبىء وراء كل سطر ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب تنطوى ، دائما ، على نظرة دونية للإنسان ، فتؤكد حاجته إلى من يقوده ويفرض عليه وصايته من أولى الأمر ؟ ولماذا تبدو المرأة ، دائما ، فى هذه الكتب مثارا للشهوة والغرائز ؟ ويابؤس هذه المرأة لو أصبحت أديبة ، وألقت إبداعها على الناس سافرة الوجه مرسلة الشعر ، فهذا هو الفجور الذى لايختلف عن الرقص فى « **كباريهات** » السكارى . وأخيرا ، هل مصادفة أن هذه الكتب تشمل بقوائم تكفيرها كل المبدعين العرب المتميزين تقريبا ، لكن مع استثناء دالّ ، وهو أن مؤلفيها الوافدين إلى بلاد النفط لا يجرؤون على وضع اسم واحد من أبناء هذه البلاد فى قوائم التكفير ، فدون ذلك خرط القتاد ، واحتمال فقدان مغانم البقاء ، فيظل ولع التكفير والتفسيق متجها ، دائما ، إلى مبتدعى البلاد غير النفطية ، الأباعد الذين لا يُرجى منهم نفع ولا يُخشى منهم ضر .

ـ ٤ ـ

ولكن إذا استبعدنا جانب المنفعة فى تأليف هذه الكتب إلى تأمل بنية خطابها ، وطرائقها فى صياغة منطوقاتها الدلالية ، وجدنا ما يصل بينها وغيرها من الكتب التى يزن أصحابها المبدعين والمفكرين « **فى ميزان الإسلام** » ، فاستراتيجيات القمع فى أمثال هذه الكتب لا تتباين إلا فى الدرجة ، والآليات العقلية التى تبنى بها « المحاجّة » واحدة فى كل الحالات .

ولا يفصل مؤلفو هذه الكتب بين رأيهم والإسلام ، أو بين تأويلهم الخاص ونصوص الدين ، أو بين أغراضهم الشخصية ومقاصد الشريعة ، بل يقومون بالتوحيد بين فهمهم للدين والدين نفسه ، ويلغون المسافة بين تأويلاتهم والنصوص الدينية ذاتها ، فإذا هم إياها ، بالمعنى الذى يوقع كل من يخالفهم فى هوّة المعصية ، ويحشره فى زمرة الكافرين والجاحدين ، إلا من عصمته المصلحة أو رعته المنافع المتبادلة . ويمثل هذه التقنية الاستهلالية ، يحتكر من يشاء تأويل النصوص الدينية ، ويصدر ما يشاء من أحكام التكفير والتفسيق ، ويرفع نفسه ليغدو قطب الفرقة الناجية ، ويهبط بغيره ليغدو واحدا من أفراد الفرق الضالة . والإرهاب منسرب فى هذه التقنية ، ومنسرب بها فى آن ، من **حيث الثنائية الضدّية** التى تنطوى عليها ، بين أعلى معصوم وأدنى مدان سلفا ؛ ومن حيث إيقاع المعرفة اليقينية فى جانب وحجبها تماما عن الجانب الآخر ؛ ومن حيث ما تقوم به من عملية تخييل ، تسبق الرؤية وتلغى عملها .

هذه العملية نراها فى كتاب من مثل « **كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا** » **لنجيب محفوظ** ، وقد صدر من القاهرة للشيخ **عبد الحميد كشك** ، بعد حصول **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل ١٩٨٨ ، حيث يتحول ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع فى العنوان ، وحيث يتضمن ضمير المتكلم الجمع دلالة التعظيم للمفرد من ناحية ، ودلالة الإشارة إلى الجماعة التى يحتويها فى إهابه من ناحية ثانية ، ويصل هذه الجماعة بالفرقة الناجية من ناحية ثالثة ، مطابقا بينها وبين الإسلام الذى يقوم بتأويل نصوصه من ناحية رابعة ، ويلقى من يخالف هذا التأويل فى حظيرة الفرق الضالة ، والكفر ، من ناحية أخيرة .

ويتسرب إرهاب هذه العملية التخييلية من عنوان « **كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا** » إلى الموقع التصويرى للعنوان فى رسم صفحة الغلاف التى يتصدرها ملتحٍ ،

تغطى رأسه طاقية بيضاء ، ناصعة البياض ، وبيمينه عصا تأديب طويلة ، على هيئة ريشة للكتابة ، رأسها رأس حربة مدبب ، وبشماله كتاب قانى اللون ، عليه كلمة الصفة « **كريم** » الدالة على القرآن . وأمام الملتحى يقف (رسم) **نجيب محفوظ** متصاغرا ، حسيرا ، عارى الرأس ، مكتف اليدين ، لا شىء فى يمينه أو شماله ، مذعورا كالطفل الذى يتلقّى العقاب من أبيه الذى يخيفه على جرم ارتكبه . وأسفل قدمه ورقة ملقاة كالذنب ، كالخطيئة ، يبدو كما لو كان يحاول إخفاءها بقدمه ، فهى جسم الجريمة التى اقترفها . والورقة مكتوب عليها **نوبل ١٩٨٨** .

والثنائية التى تقابل بين عصا التأديب (رمح الكتابة) فى يمين الملتحى والمصحف فى شماله ، ثنائية دالة ، بالمعنى العلاماتى (السميوطيقى) فهى ثنائية يرتد ثانيها (المصحف) إلى أولها (عصا التأديب) فتغدو حركة العصا المتأهبة للعقاب ، فى اليمين ، راجعة إلى علّتها التى يومىء إليها ما يحمله الملتحى فى شماله (المصحف) . وتنسرب دلالة التأديب من العصا إلى ريشة الكتابة ، فتغدو الريشة سنان رمح ، رأس حربة ، فتتصل دلالة المخاطبة بالتوبيخ ، والكلام بالتأديب ، وتومىء الدلالة المتصلة للتأديب إلى دال الكلمة التى تكتبها الريشة - الحربة ومدلول الجرح الذى تسببه الكلمة - النصل ، فى سياق يصل الإيذاء المعنوى بالإيذاء المادى فى الدلالة المزدوجة للفعل « كلمة يكلِمه كَلْما » أى جرحه بالسلاح أو بالكلام ، أو جرحه على سبيل الحقيقة والمجاز ، على نحو ما تأوّل بعض المفسرين المعنى المزدوج لدلالة فعل « الكلم » من الآية : « إذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تُكْلمهم » [٨٢ / النمل] .

وفى هذه العلاقات (السميوطيقية) من الدلالات ، يتجاوب معنى القمع ما بين مجاورة عصا التأديب - ريشة الكتابة ، ومجاورة الإيذاء المادى المعنوى للكلمة المنطوقة أو المكتوبة - ويفضى القمع المتضمن فى هذه الثنائية المتجاورة إلى قمع آخر ، مضمّن فى الثنائية المتعارضة للقامع / المقموع ، الأب البطريركى المخيف فى مقابل الإبن المستسلم المذعور . وهى ثنائية يستجيب لها ما تنطوى عليه من مخزون لا شعورى ، خلفته أبنية الثقافة النقلية ، القائمة على التقليد والتقديس المطلق لبطريركية الآباء ، فنحن لا نزال نعيش فى مجتمع بطريركى ، يبتعث رسم غلاف كتاب « **كلمتنا فى الرد على نجيب محفوظ** » كل مخزوناته اللاشعورية فى ترابطاته العلاماتية ، بواسطة العلاقة التمثيلية بين الملتحى المتوعد الذى يرتدى طاقية (ويفترض أنه المؤلف - القاضى - **عبد الحميد كشك**) والأفندى المذعور ، عارى الرأس (ويفترض أنه المؤلف - المتهم **نجيب محفوظ**) وهى علاقة تنطوى على رمزية الأعلى بالأدنى ، بمعانيها التى تناقض بين القامع والمقموع ، والقاضى والمتهم ، والتى يؤكدها رسم الغلاف بتضاد الارتفاع والحجم والملامح واللون والزىّ ، بين الملتحى وغير الملتحى .

وما يقوم به العنوان ورسم الغلاف ، فى كتاب « **كلمتنا فى الرد على نجيب محفوظ** » ، ليس سوى تهيئة للقارىء ، كى يتقبل الأحكام التى سيصدرها الكتاب على « **أولاد حارتنا** » ، وعلى مؤلفها . فالكتاب ليس كتاب حوار بل كتاب تأديب ، والقمع الذى يفترش صفحة غلافه وعنوانه ينتقل إلى فصوله ، فنواجه - منذ الفصل الأول - إدانة « **أولاد حارتنا** » بأنها قصة « **جعلت من الشيوعية الماركسية والاشتراكية العلمية بديلا للدين** » ، و « **من الاشتراكية العلمية بديلا**

للألوهية ». أضف إلى ذلك أنها قصة « رُفعت ... **بوثنيات اليونان وإباحيات الرومان وخبث الماسون وإلحاد إخوان « ماركس » . وتحاول « أن تحقق هدف البروتوكول الرابع لحكماء « صهيون الذى يقول :** يحتم علينا أن ننتزع فكرة الله . وعندها يصير المجتمع منحلا ومبغضا من الدين » .

هذا النوع من « **الخطاب** » يقوم على عملية تخييل تتحرك بين ضمائر ثلاثة : قطبها الفاعل ضمير المتكلم ، أو المفرد بصيغة الجمع الذى يتّحد مع الدين ، فيغدو كأنه إياه ، فإذا تحدث تحدث الإسلام من خلاله ، وإذا نطق نطق الإسلام بنطقه ، فهو لا يرد على سفسطائية **نجيب محفوظ** ، مثلا ، بل « **القرآن الكريم هو الذى يرد على سفسطائية محفوظ** » . أما الضمير الثانى فيقع موقع المفعولية ، وهو ضمير مزدوج ، إذا أفرد فهو يشير إلى القارىء الذى علاقته بالمتكلم علاقة الأدنى بالأعلى ، المأمور بالآمر ، أو المنصوح بالناصح ، وذلك فى منطوقات من مثل :

> **« وانصحك ... بل إنى أكرر النصح إن تقرأ ما بين سطوره لترى ماذا تخفى الألفاظ وراءها من حقد دفين على الإسلام عقيدة وشريعة ، وقد سرى هذا الحقد سريان النار فى الحلفاء والسم الزعاف فى الأحشاء »**

وصياغة العبارات تتضمن الإجابة عن نتيجة فعل الأمر المضمر ، كما لو كانت الصياغة تولّد الاقتناع القبْلى للقارىء - المخاطب ، وتفرضه عليه فرضا . وتلعب التشبيهات دورها الذى يؤكد سحر المجاورة ، حيث تنتقل عدوى القبح من المشبه به إلى المشبه ، ويقوم التشبيه بعملية تقبيح تُوقع التصديق فى نفس القارىء - المتلقى ، وتسبق بالانفعال رويته . أما إذا انقلب ضمير المخاطب المفرد إلى جمع ، فإنه يتحول إلى السلطة التى يتوجه إليها ضمير المتكلم ، مطالباً بإيقاع أقصى العقوبات على المؤلف - المتهم ، سواء كانت هذه السلطة هى جموع المسلمين ، أو الحكومة ، أو السلطة الدينية ممثلة فى الأزهر وعلمائه . وعندئذ ، تندو لهجة الخطاب على هذا النحو :

> **« نقول للأزهر ومفكرى عالمنا الإسلامى وقياداتنا : لا تستسلموا لأن الرجل فاز بجائزة نوبل ، وليكن الأزهر أزهرا ، لا تحنوا رؤوسكم للعواصف ، ثقوا بالله ثم بالمسلمين يسمعونكم فلا تهنوا ... ونقول للمسئولين بمصر : أليس جديرا بنا مع توالى المحن أن نتقى فى فكرنا وكتاباتنا كل ما يغضب الله علينا ؟ »**

وهنا ، يلعب التلويح بغضب الله دوره المصاحب فى إيقاع التصديق بمنطوق الرسالة اللغوية ، وتبتعث الدوال أبنية الثقافة التى يغلب عليها التسلّط ، وأنساق المعرفة التى تسودها الطاعة ويظللها الخوف من غضب الله . وبدل أن تتركب الصيغ اللغوية لتخاطب العقل فإنها تخاطب الانفعال الجمعى ، وتثير عنف الاستجابة الآلية بتراكيبها الإنشائية ، فينعكس على القراء القمع الذى يولده ضمير المتكلم ، أو ينتقل من خطابه إلى استجابتهم .

أما الضمير الثالث فهو ضمير الغائب الذى يشير إلى موضع الخطاب ، **نجيب محفوظ** وروايته . وإذ تنفى الإشارة بالغياب موضوع الخطاب من الحضور ، فإنها تنفى عنه إمكان أن يتحول إلى فاعل ، مواز للفاعل المركزى ، فى حوار ، وليس فى خطاب أحادىّ الجانب . وإذا كان ضمير الغائب يخرس المتهم فلا ينطقه ، فى الكتاب ، ولا يسمعنا صوت دفاعه ، فإن فعل النفى نفسه

يصل المتهم وكتابه بما يستقبح ذكره ، ومن ثم تأكيد موقعه فى دائرة الكفار ، أعداء الإسلام ، الذين لابد من حربهم وقتالهم دفاعا عن الإسلام . وهنا ، نعود إلى المفرد بصيغة الجمع ، فتحتل إنشائية الخطاب الصدارة ، ويشير إلى موضوعه الغائب بما يستقبح ذكره ، وذلك فى علاقات مشابهة أخرى تنقل عدوى التقبيح من المشبه به الحاضر إلى المشبه الغائب ، فتتأكد تهمة **نجيب محفوظ** فى النيل من الإسلام ، ولكن فى علاقات مشابهة مضمنة ، تجعل من فعل النيل (الوهمى) من الإسلام شبيها بما هو أقل من البعوضة فى التشبيه التمثيلى التالى :

إن العالم كله من شرقه إلى غربه لو اجتمع لينال من الإسلام مغمَزا أو طعنة فإن مثله مع الإسلام كمثل بعوضة وهنانة سقطت على نخلة شماء تنخلع الرقاب عند ذراها فلما أرادت أن ترحل قالت : أيتها البعوضة ما شعرت بك حين سقطتى على فكيف أشعر بك وأنت راحلة عنى (كذا !) .

وبأمثال هذا التشبيه المضمر يكتمل التمثيل ، وتنغلق دائرة التأديب . وتقوم الصيغ الإنشائية بإيقاع الاتحاد بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب فى مقابل ضمير الغائب ، وتتم مباركة هذا الاتحاد بالدوال اللغوية التى تلوّح بالدولة الدينية القادمة بأعلام الإسلام ، الإسلام الذى يحاول أعداؤه ، **أمثال نجيب محفوظ** ، تصويب سهامهم إليه . ولكن !

« نسى هؤلاء أو تناسوا أن سفينة الإسلام ستظل تمخر عباب الماء وتجرى فى موج كالجبال مهما عوت الذئاب ، ومهما ارتفعت أصوات البوم والغربان ، فمن ركبها نجا ومن قال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء فإن الإسلام سيرد عليه قائلا : لا عاصم اليوم من أمر الله .

وماذا يبقى بعد ذلك ؟ لقد صدر الحكم من قبل أن يبدأ الكتاب ، وتم توقيع العقوبة من صفحة الغلاف ، وابتدأ الكتاب بالتكفير وانتهى بالتحذير للجميع . وتولت عملية التخييل تحويل أداة الكتابة إلى عصا للتأديب ، وتحولت عصا التأديب إلى حَربة اتجهت إلى المتهم المذعور الذى تحول ، بدوره ، فى علاقات التقبيح التى يحققها التشبيه ، إلى لا شئ . ولن يلتفت أحد فى دوامة قمع الخطاب إلى الفتوى بغير علم فى تقنيات الأدب ، وإلى الجهل بطرائق تفسير رموزه ، وإمكان وجود تفسير مخالف لما توهمه المؤلف ، فلن يدع هذا الخطاب لأحد مجالا للقول بأن الأدب حمّال أوجه بطبيعته ، وأن أدبيته لا تفارق المعانى المتعددة والتفسيرات المغايرة ، فذلك قول يقمعه الخطاب الذى يعمل على إلغاء الرؤية ابتداءً ، ويوقع المخالفين فى منطقة الكفر بداهة ، فيبعث الذعر فى نفوس الجميع : المستمعين ـ المخاطبين الذين ينتابهم الذعر لما يصفه الخطاب من أفعال كفر فى رواية لم يقرأوها والمبدعين الذين يسقط عليهم سيف الاتهام فى رواية أبدعها واحد منهم . وليس ذلك سوى القمع فى أوضح صوره اللغوية .

ـ ٥ ـ

هل يمكن أن يدخل **نجيب محفوظ** ، والأمر كذلك ، فى حوار مع أمثال **الشيخ كشك** ؟ وهل يمكن أن نمضى فى المقارنة بين الحاضر الذى نعيش فيه ، من حيث العلاقة التى يتعارض بها **نجيب محفوظ** مع **الشيخ كشك** ، والحداثيون مع **عوض القرنى** ، ومن حيث الكيفية التى ينظر بها المتحدث باسم الإسلام إلى المفكر أو المبدع نظرة

الأعلى إلى الأدنى ، دائما ، والقاضى إلى المتهم ، والمؤمن إلى الكافر ، وبين الماضى الذى كان يفرح فيه الإمام **محمد عبده** رئيس جمعية إحياء اللغة العربية بترجمة **إليـاذة هوميروس** ، فيقرّظ المترجم ، ويسهم فى الإحتفـاء به ، أو الماضى الذى كان يتناظر فيه الإمام **محمد عبده** مفتى الديار المصرية مع **فرح أنطون** المفكر ، ولا يقـع بينهما ما يخل بالعلاقة بين المتحاورَيْن ، فلا يهدد المفتى نظيره أو يتوعده ، أو يصادر حقه فى التعبير ، أو يطالب الحكومة بمصادرة مجلته أو كتـابه ؛ أو يستغـل سلطته الـدينية فيؤلب عامة المسلمين عليه ، بل يمضى فى المحاورة ثـلاثة أشهـر تقريبـا ، رزينا ، هـادئا ، صبـورا ، لا يمـلّ من التعقيب ، ولا يضيق صدره بردود منـاظره ، ولا يتلـون خطابه ، أو يسبق بسوء الظن أقواله .

من المؤكد أن المقارنة ليست فى صالح أيامنا . وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على أننا ننتقل من عصر يبيح حق الاجتهـاد لكل قـادر عليه ، إلى عصر تـرهبه مجمـوعات سياسية ، تطـابق بين رأيهـا والدين ، وتعلن احتكـارها للمعرفة الـدينية ، فتعطى صكـوك الغفران لمن تشـاء ، وشهادات التكفير لمن تريد ، وتفتى فيما تعلم وما لاتعلم ، وتسعى إلى أن تنتقـل بـالمجتمـع كلـه من التسـامـح إلى التعصب ، ومن المجـادلة بالتى هى أحسن إلى الإرهـاب بالتى هى أقمع ، ومن مخاطبة العقلاء فى كل ملة ودين ، إلى تـأليب عامـة المسلمين وإثـارة الشبـاب بـأسـاليب التخييل .

هل نصل هذا الانتقال بما أشار إليـه الإمام **محمـد عبده** نفسه ، فى حواره مع **فرح أنطون** ، عندما أكّد أن الجمود وإلغاء العقل والحجر على الاجتهاد علامات على سيادة طبائـع الاستبداد فى المجتمـع ؟ إن الأمر كـذلك بالفعل ، فطبائع القمع تتسرب كالماء والهواء ، هذه المرة ، وتحل محل الإنسانية الجديدة التى كان يحلم بها **فـرح أنطون** ، ومحل مستقبل الثقافة التى كان يحلم بها **طه حسين** والتى سنظل نحلم بها ، وندافع عن الحلم بها ، فـالحلم جنين المستقبـل ، وبدايـة النور الآتى من وراء الإظلام .

مـــراد وهـــبة

الابـــداع
مـــدخـــل إلى التعليم

ثمة علاقة عضوية بين المنعطفات التاريخية للحضارة الإنسانية ومنهج التفكير، مثال ذلك : مع نشأة الفلسفة عند اليونان أسس **ارسطو** علم المنطق . وهو علم قوانين الفكر بغض النظر عن موضوع الفكر . وعلى ذلك فهو علم يُتعلم قبل الخوض فى أى علم آخر ليُعلَم به أى القضايا يطلب البرهان عليها ، وأى برهان يطلب لكل قضية . ومن هذه الزاوية فإن المنطق هـو إله العلـوم (**اورفانـون**) واستنادا إلى هذا العلم أسس **اقليدس** علم الهندسة فى كتابه « **المبادىء** » . وجاء تأسيس هذين العلمين من غير فكر أسطورى . فموضوع المنطق أفعال العقل الثلاثة : التصور ، والحكم ، والاستدلال .

ولهذا جاءت كتبه المنطقية موزّعة أولا إلى ثلاثة أقسام : كتاب « **المقولات** » فى التصورات ، وكتاب « **العبارة** » فى الأحكام ، وكتاب « **التحليـلات الأولى** » فى الاستدلال . ومن البحث فى الاستـدلال ألف أرسطـو ثـلاثـة كتب : « **التحليلات الثانية** » و « **الجدل** » « **والأغاليط** » .

وهندسة **اقليدس** تستند إلى مقدمات البرهان على نحو ما هى واردة عند **ارسطو** ، وهى ثلاثة أقسام : **مقدمات اولية بالاطلاق** وتسمى « **علوما متعارفة** » ، مثل مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع والعلية **ومقدمات** تسمى « **اصول موضوعة** » **ليست أولية** ، ولكن المتعلم يسلم بها عن طيب خاطر .

ومقـدمـات تسمى « مصـادرات » يطلب إلى المتعلم التسليم بها فيسلم بها مع عناء فى نفسه .

وبفضـل مبدأ عـدم التنـاقض ـ وهـو أسـاس منطق أرسطو ـ لم يجرؤ أحـد على التفكـير فى نقيض هندسـة اقليدس ، لأن هذا المبدأ يعنى أنه اذا كانت الصادقة فان نقيضها الكاذبة ، ومن ثم يمتنع التفكير فى هذا النقيض ، عـلى الرغم من أن المصـادرة الخامسـة ـ ، المعروفـة ، بمصادرة التوازى ، تنطوى على تناقض لم يستطع علماء الرياضة رفعه .

ومع نشأة الفلسفة الحديثة ظهر منهجان أحدهما من

تأسيس بيكون ، والآخر من تأسيس ديكارت . صدر بيكون كتابا بعنوان « **الاورغانون الجديد او سمات الصادقة لتاويل الطبيعة** » (١٦٢٠) **وهو منطق جديد يضع اصول الاستكشاف العلمى . القسم السلبى منه يدور على مصدر الأوهام الطبيعية فى العقل وهى أربع : « أوهام القبيلة** » وهى ناشئة من طبيعة الانسان حيث العقل مرآة كاذبة لأنه يشوه طبيعة الأشياء وذلك بالخلط بين طبيعته وطبيعتها . و« **أوهام الكهف** » ، وتعنى أن لكل فرد كهفا يشوه نور الطبيعة بسبب التربية ، وبسبب سلطة أولئك الذين يزهو الفرد بهم . و« **أوهام السوق** » وهى ناشئة من سوء اختيار الألفاظ الذى يفضى إلى مناقشات بيزنطية . و« **أوهام المسرح** » تتسرب إلى عقول البشر من قبل معتقدات الفلاسفة .

هذا عن القسم السلبى من المنطق الجديد . **أما عن القسم الإيجابى منه فهو المنهج الاستقرائى الذى ينشد** التحكم فى الطبيعة واستخدامها فى منافعنا .

أما ديكارت فقد أصدر كتابا بعنوان « **مقال فى المنهج لاجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة فى العلوم يليه البصريات والآثار العلوية والهندسة ، وهى التطبيقات لهذا المنهج** »(١٦٣٧) . ولهذا المنهج أربع قواعد أهمها القاعدة الأولى « ألا أسلم بشئ إلا أن أعلم أنه حق » ، وقد قيل عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها عبارة عن إعلان حرية الفكر ، وإسقاط كل سلطة .

وفى القرن العشرين يشيع مصطلح جديد هو « **التفكير الجديد** » أو« **نهج جديد فى التفكير** » فى مجال الحياة السياسية . والسؤال إذن : ما هو هذا المنهج الجديد ، أو بالأدق هذا المنطق الجديد ؟ ومن أجل تحديد هذا المنطق ينبغى النظر فى مبررات صياغة هذا المصطلح الجديد . وتحديد هذه المبررات من تحديد روح العصر » ، وتحديد روح العصر من تحديد مظاهر العصر . والمظاهر متعددة يأتى فى مقدمتها تيار علمى ينشد إلغاء الحدود بين العلوم . وقد تبنى هذا الإلغاء ، فى الثلاثينات من هذا القرن فى كمبردج **ماساشوستس**فريق من العلماء كان يجتمع مرة كل شهر ، برياسة العالم الفريائى المكسيكى **آرتورو روز نبلوث** Arturo Rosenbluelh ، ثم انضم إليه عالم الرياضة الأمريكى نوربرت وينر Norbert Weiner الملقب بأبى **السيبرنطيقا** ، وقد وجد كل من **روز نبلوث ووينر** أن الآلات تعمل على نحو ما يعمل الجهاز العصبى ، وأن نظرية الاتصالات عند علماء الرياضة تسهم فى دراسة دماغ الإنسان . وبذلك تتداخل العلوم البيولوجية والرياضية فينشأ عن ذلك علوم جديدة تسمى « **علوما بينية** » . وقد كان فأصدر **وينر**كتابا يصف فيه علما جديدا بعنوان « **السيبرونطيقا : التحكم والاتصال فى الحيوان والآلة** » (١٩٤٨) . **ولفظ سيبرنطقيا** مشتق من اللفظ اليونانى **Kubernetes ويعنى ربان السفينة ولفظ « الحاكم** » Governor مشتق من نفس الجذر اليونانى . وقد سك **وينر هذا** المصطلح لسببين : السبب الأول مردود إلى بحث للعالم الفزيائى **جيمس كلارك مكسويل** (١٨٣١ - ١٨٧٩) بعنوان **نظرية « الحكام** » ، ويتناول التنظيم الذاتى **او ميكانزم التحكم** Feedback mechanism وكان **جيمس وات** - مخترع الآلة البخارية - (١٧٣٦ - ١٨١٩ قد أطلق لفظ « الحكام » على **ميكانزمات التحكم** . والسبب الثانى مردود إلى أن ميكانزم قيادة السفينة **هو أفضل ميكانزمات التحكم** . وبفضل **السيبرنطقيا** تمت صناعة الكومبيوتر .

وفى عام ١٩٨٢ ظهر على غلاف مجلة Time عنوان مثير « **إنسان عام ١٩٨٢** » . ولم يكن إنسانا بل آلة تسمى

« **الكومبيوتر** » تنبىء بثورة هى ثورة الكومبيوتر تدور على صناعة « **عقل صناعى** » « يدلل ويبرهن . وبفضل هذا العقل نميز بين المعلومات والمعرفة ، من حيث أن المعرفة هى معلومات قد صيغت وأوّلت وتغيرت وأحدثت تأثيرا فى الواقع . ومن هذه الزاوية المعرفة قوة . وهى عبارة سبق أن قالها **بيكون** ، ولكنها لم تتجسد إلا فى ثورة الكومبيوتر . وبذلك تصبح المعرفة **قوة إنتاجية** تحدث تغييرا فى مفهوم قوى الإنتاج التى أشار إليها **آدم سميث** فى كتابه « **ثروة الأمم** » . فقوى الإنتاج ، عنده ثلاث : الأرض ، والعمل ، ورأس المال . وفى تقديرى أن العمل فى ضوء مقولة « **المعرفة قوة** » ، هو العمل العقلى ، وبالتالى فعمال المستقبل هم عمال عقليون أو معرفيون . ومن ثم يمكن القول بأن « **المعرفة تحكم** » وهى عبارة وضعها **دانيل بل** على غلاف كتابه بعنوان « **بزوغ مجتمع ما بعد الصناعى** » .

خلاصة القول أن العلوم البينية ، وثورة الكومبيوتر ، وقوة المعرفة ، ظواهر جديدة تنطوى على منطق جديد يمكن تسميته « **منطق الإبداع** » . وقد يبدو أن ثمة تناقضا فى الحدود بين المنطق والإبداع ، بدعوى أن المنطق ينص على القواعد ، والإبداع ينصّ على الخروج على القواعد . بيد أن هذا التناقض يزول بزوال الوهم الدائر على أن الإبداع ظاهرة نادرة مرتبطة بالعبقرية ، والعبقرية سر غامض . أو أن الإبداع قد يفضى إلى العصاب على نحو ما يذهب **فرويد**. يقول **فرويد** : « ثمة أربعة مظاهر تتميز بها الشخصية الفذة لدوستويفسكى ؛ وهى أنه فنان مبدع ، وعصابى ، وأخلاقى ، وخاطىء » أو على أن ثمة علاقة عضوية بين الإبداع والجنون ، وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وفى تقديرى أن هذه الأوهام هى صدى لماض بعيد . فقد أرجع العلماء جميع ألوان السلوك الشاذ ، وسائر المظاهر العقلية الغريبة إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى الطبيعية ، فلم يميزوا بين الحكيم والمجنون . فلفظ « مانيا **mania** » فى اللغة اليونانية القديمة ، يشير إلى حماس المبدع ، وهياج المجنون . ومع ذلك فثمة فارق جوهرى بين المبدع والمجنون ، أو بالأدق بين الإبداع السوى والإبداع المرضى . وهو أن الفعل المبدع السوى يفضى بالضرورة إلى التأثير فى الواقع . أما المبدع المريض فهو عاجز عن الفعل المؤثر . هذا بالإضافة إلى أنه من غير إبداع ما كان للإنسان إلا أن يظل يقتات الكلأ ، والأسماك النيئة ، ويهيم على وجه المعمورة مثل القرود . ولكنه ليس كذلك . إنه حاصل على قدرة مجاوزة البيئة من أجل تغييرها .

وهذه المجاوزة ليست ممكنة من غير قدرة العقل الإنسانى على تكوين علاقات جديدة تتجاوز العلاقات القائمة ، وتحدث تغييرا فى البيئة . وهكذا استطاع الانسان أن يتجاوز « أزمة الطعام » التى واجهته فى عصر الصيد ، وذلك بابتداع التكنيك الزراعى من أجل تكييف البيئة طبقا لحاجاته بدلا من أن يتكيف هو مع البيئة كما كان الحال فى عصر الصيد . ومن هنا يمكن القول بأن الإبداع هو المدخل إلى الحضارة ، وقد آن الأوان لكى يكون الإبداع هو المدخل إلى التعليم .

والسؤال الآن :

ما العمل لكى يكون الإبداع هو المدخل إلى التعليم ؟

علينا أولا التفرقة بين الإبداع كمهارة تعليمية موضوعة فى نهاية سلم المهارات ، وبين الإبداع كمحور للمهارات ، والانحياز إلى أى من الطرفين يستلزم تعريف الإبداع . إن الإبداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة تحدث تغييرا فى الواقع ، وهذه العلاقات الجديدة ليس فى الإمكان تكوينها من غير عقل ناقد لعلاقات قائمة . أى أنه من غير

البحث عن الجديد ليس ثمة مبرر للنقد . ونقد العلاقات القائمة لا يتم إلا فى إطار الثقافة التى أفرزت هذه العلاقات ومن هنا يمكن القول بأنه ليس ثمة انفصال بين العلم والثقافة ، ولكن ثمة تناقض بين العلم من حيث هو إبداع ، والثقافة من حيث هى معوق للإبداع ، لأنها تمثل واقعا مستقرا ، وهى من أجل ذلك تنطوى بالضرورة على محرمات ثقافية يُمتنَع معها تطويرها . وتاريخ العلم شاهد على ما نقول . مثال ذلك جليليو . ففى المقدمة التى كتبها اينشتين لكتاب جليليو بعنوان « حوار عن نسقين كونيين رئيسيين » يكشف لنا فيها عن العلاقة المتوترة بين الإبداع والثقافة . يقول عن هذا الكتاب إنه منجم من المعلومات لكل من يهمه التاريخ الثقافى للعالم الغربى ، وتأثيره على التطور الاقتصادى والسياسى . إننا أمام إنسان له إرادة قوية وذكاء وجسارة ، وممثل للتفكير العقلانى فى مواجهة أولئك الذين يحافظون على سلطانهم ويدافعون عنه ، معتمدين فى ذلك على جهل الشعب ، وصلابة المعلمين الذين يرتدون عباءة الكهنوت . وهو قادر ، بفضل ما أوتى من موهبة أدبية خارقة ، على مخاطبة مثقفى عصره بلغة واضحة وقوية للتغلب على التفكير الأسطورى الدائر على مركزية الإنسان لدى معاصريه ، وللعودة بهم إلى ممارسة الأسلوب الموضوعى الذى يعتمد على مبدأ العلية ، هذا الأسلوب الذى فقدته البشرية مع انهيار الثقافة اليونانية . وأغلب الظن أن الشلل الذى أصاب العقل ، فى القرن السابع عشر ، بسبب التراث المتحجر للعصر الوسيط ، انتهى إلى الحد الذى لم تعد فيه القيود الملتفة حول التراث العقلى قادرة على الصمود ، سواء كان جليليو أو لم يكن .

ويبين مما تقدم أن ثمة توترا حادا بين الإبداع العلمى والثقافة القائمة . أو بين هذا الإبداع والدوجما المستندة إلى السلطة . وفى زمن جليليو كان التشكك فى صدق الآراء التى ليس لها سند سوى السلطة كفيل بإعدام صاحبه . ولهذا فالمسألة الهامة هى فى كيفية تعامل المبدع مع أصحاب الدوجما . وفى كتاب « الحوار » يحاول جليليو تجنب الصدام مع الآراء موضوع الخلاف ، والتى تسمح بتدخل محاكم التفتيش ، وذلك بأن يبدو ، ظاهريا ، أنه مع النظرية المعتمدة مع أنه ، فى الحقيقة ، ليس موافقا على هذه النظرية . ومع ذلك فإن محكمة التفتيش لم تسترح إلى هذه المراوغة وقدمته للمحاكمة . هذا مثال يبين ضرورة الكشف عن البعد الثقافى للإبداع العلمى حتى يعى الطالب العلاقة بين الإبداع وتغيير الثقافة . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأنه إذا كان الإبداع هو المغير للثقافة ، فهو بالضرورة المحور الذى تدور عليه مهارات التفكير . ومن ثم فهذه المهارات لن تكون مطروحة على النحو الذى نراه فى أدبيات علم النفس والتربية . واجتزىء من هذه المهارات ثلاث مهارات لأدلل على ما أقول ، وهى : « حل المشكلة » و : « تكوين العلاقات » و : « التفكير الناقد » .

ولنبدأ بمهارة « حل المشكلة » . والمطلع على أدبيات هذه المهارة يلحظ أن ثمة انفصالا بينها وبين التفكير الإبداعى ، فعلم النفس المعرفى لا ينشغل بشكل صريح وواضح بتناول التفكير الإبداعى من حيث هو كذلك . وعلم النفس التجريبى تخلو أبحاثه من قضية التفكير الإبداعى . وأغلب الظن أن هذا الخلو مردود إلى الربط بين العبقرية والإبداع . وهذا الربط وارد ابتداء من أفلاطون حتى جيلفورد . فهؤلاء جميعا يسلمون بأن التفكير الإبداعى عن شأن الأفذاذ ، بل لقد ذهب البعض إلى فحص أدمغة العباقرة من أمثال اينشتين لتحديد منطقة الإبداع فى الدماغ .

ومع ذلك فانا أثير السؤال الآتى :

هل فى الإمكان القول بأن « حل المشكلة » هو فى صميم العملية الإبداعية ؟

إن مهارة حل المشكلة تعنى أن ثمة مشكلة ، وثمة حلاً . ولكن هنا ثمة سؤال لابد أن يثار : هل أيه مشكلة لها حلّ . قد تكون المشكلة زائفة ، ومن ثم يصبح البحث عن حلّ من غير وعى بهذا الزيف هو بحث عن وهم . والكشف عن زيف المشكلة هو فى حد ذاته إبداع ، وإبداع الوضعية المنطقية يكمن فى الكشف عن زيف المشكلات الميتافزيقية . وثمة سؤال آخر لابد أن يثار : هل الحل يكمن فى المشكلة ؟ للجواب عن هذا السؤال نثير مسألة إبداع الهندسات اللاإقليدية . فقد تم هذا الإبداع بفضل عدم القدرة على حل المشكلة الخاصة بهندسة **اقليدس** ، والخاصة بالمصادرة الخامسة التى تنطوى على تناقض ، والتى لم يستطع العلماء حلها ، فابتدعوا هندسات أخرى تسمى بالهندسات اللاإقليدية ، وفيها بدائل لمصادرة التوازى عند **اقليدس** .

وفى هذه الحالة يكون من الأفضل القول « حل الإشكالية » بدلا من « حل المشكلة » لأن لفظ « الإشكالية » تعنى أن القضية قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة . وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة . هذا التناقض هو المدخل للإبداع . ومن أجل التوضيح نأتى بمثال من فكر **داروين** . فأثناء رحلة « **البيجل** » فى الفترة (١٨٣١ ـ ١٨٣٦) سجل **داروين آلافا** من الصفحات كمذكرات علمية . وقد خلت هذه المذكرات تقريبا من الإشارة إلى مفهوم « **التطور** » إذ كان منشغلا بمسائل **جيولوجية** ، وكان مقتنعا بأن ثمة نظاما طبيعيا ثابتا ومتسقا ، الكائنات العضوية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة ، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية ، ولكنه عندما قبل **النظريات** الجيولوجية الدائرة على نظام متغير فى العالم الطبيعى ارتأى أن ثمة تناقضا على النحو الآتى : كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته ، ولكن البيئة متغيرة على الدوام ومع ذلك فالأنواع ثابتة . فبدأ فى يوليو ١٩٣٧ ، أى بعد عشرة أشهر من عودته إلى انجلترا بكتابة مذكرات عن « **تغير الأنواع** » . وفى سبتمبر ١٨٣٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعى فى عملية التطور . وقد أسهمت فى توضيح هذه الفكرة قراءته لكتاب **مالتوس** عن « **السكان** » ، ولكنه فى يوليو ١٨٣٨ كان قد انشغل بقضايا سيكلوجية تتعلق بتطور الإنسان ، والعقل ، والانفعالات ، والسلوك ، ومن ثم بزغت فى ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور . وكل ذلك حدث قبل تأليف كتاب « **أصل الأنواع** » وقبل سبتمبر ١٩٣٨ عندما كان يقرأ نظرية **مالتوس** التى أفضت به إلى أهمية الانتخاب الطبيعى . وبعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس الشق العلمى الذى يضم كل هذه الشذرات ، ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الهيّن ، فقد استغرق سنوات عديدة .

ويبين مما تقدم أن تداخل العلوم يفضى إلى تكوين علاقات جديدة التى تفضى بدورها إلى تأسيس نسق جديد . بيد أن هذا التكوين لا ينشأ إلا استنادا إلى الكشف عن « **تناقض ما** » وهذا التناقض يستند إلى تفكير ناقد مهيأ لعدم التسليم بما هو قائم ، ومن ثم لمجاوزته . ومن هنا يمكن القول إن التفكير الناقد هو فى صميم التفكير المبدع .

وهكذا يبين مما تقدم أن النظر إلى الإبداع كمحور للعملية التعليمية من شأنه أن يغير من مهارات التفكير التقليدية ، بل من شأنه أن يغير من أسلوب التدريس ، وأسلوب تأليف الكتاب والتقويم .

أما الاكتفاء بوضع الإبداع فى نهاية سلم المهارات فيعنى أنه مماثل للزائدة الدودة « التى ليس لها علاقة جوهرية مع باقى الجسم .

أثر المرأة فى اللغة

كتب إبراهيم عبد القادر المازنى مقالة عن «المرأة واللغة» ونشرها بمجلة «المجلة الجديدة» عام ١٩٢٤ وليس عام (١٩٣٤) كما ذكرت ببليوجرافيا حمدى السكوت ، لأن مقدمة محاضرة المازنى التى ألقاها بعد ربع قرن والتى تنشر هنا لأول مرة تثبت هذا التاريخ ؛ أى أن نشر المقال كان عام ١٩٢٤ ، ثم نضيف ربع قرن على هذا التاريخ فتصبح عام (١٩٤٩) وهو علم وفاة المازنى فى شهر أغسطس .

وقد أعاد المازنى نشر مقالته عام (١٩٢٧) فى الطبقة الأولى من كتابه «قبض الريح» . ولكنه اختتم هذه المقالة بفقرة دالة تقول : «هذا وجه أو وجوه مما كان للمرأة من الفضل على اللغة . ثمَّ وجوه أخرى بعضها يسهل الغوص عليه ، والبعض يشق مطلبه ويعز مناله . ولسنا نستطيع أن نلم بكل أوجه البحث فى مقال واحد . ولذلك نرجىء التتمة ، ولاسيما الفرق بين لغتى الرجل والمرأة إلى فرصة أخرى .» [قبض الريح ، مطبعة دار الشعب ، ١٩٧١ ، صـ ١٣٢] .

لكن هذه الفرصة غابت ربع قرن تقريباً حتى عاد المازنى للحديث فى هذا الموضوع عندما كلف أن يلقى محاضرة فى قاعة الملك فيصل عن «أثر المرأة فى اللغة» ومن ثَمَّ عاد إلى ما وعد به القارىء ـــ من قبل ـــ أى تتمة الموضوع ، وتغطية وجوه أخرى من وجوه هذه القضية . فقد افتتح المازنى هذه المحاضرة بقوله : «اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك ـــ وأرجو أن لاتستكثروا علىَّ أرباع القرون ، أو تستطيلوا مدتها ـــ أن تناولت بالبحث والتصوير من نواحٍ عديدة هذا السر أو اللغز الذى نسميه المرأة» .

وواضح أن العمر لم يمهل المازنى لينشر هذه المحاضرات بعد أن كتبها بنفسه على الآلة الكاتبة ، وراجعها بيده . ومن ثمّ كان واجباً علينا أن ننشرها كما تركها المازنى لأنها تطوير لفكرة سابقة ، وأكثر تنظيماً وترتيباً وتفصيلاً مما سبق أن كتبه فى نفس الموضوع . والقارىء للمقال والمحاضرة سيكشف الفارق بين الأسلوبين والصيغتين اللتين كتب بهما المازنى فيما بين (٢٧ ــ ١٩٤١) بل لقد صحح المازنى بعض أفكاره التى طرحها فى النشر الأول أو فى الصيغة الأولى للمقالة قبل أن تتحول إلى محاضرة طويلة .

والمحاضرة عبارة عن ثمانى صفحات من الفولسكاب ، مكتوبة بالآلة الكاتبة ومصححة ومراجعة بقلم رصاص أسود ، فهى مسودة لم يغيرها صاحبها وتركها لنا كما هى . ورأينا أن ننشرها كما تركها صاحبها . لنتعرف ــ بالموازنة ــ على وجوه الاختلاف بين ما قاله فى المقال وماقاله فى أخريات حياته فى هذه المحاضرة ، فهى آخر ماكتبه المازنى قبل وفاته .

وواضح أن المازنى قد قرأ مقاله قبل أن يشرع فى إنشاء المحاضرة . ويظهر ذلك فى بقاء بعض التعبيرات ، وبعض أبيات الشعر كما هى ، بالإضافة إلى محافظته على فكرة المقالة الأولى ، مضيفاً إليها التعليل ، والتفصيل حتى أننا نجد أنفسنا أمام حديث جديد ، ومحاضرة جديدة ، أضافت خبرة ربع قرن ، وثقافة ربع قرن إلى ماكتبه من قبل ، أو كما قال هو فى صـ ٥ من المحاضرة فى سياق تصحيح ما قاله «ولكنه ــ فيما أرى ــ أقرب إلى الصحة مما كنت أذهب إليه قديماً» .

مدحت الجيار

اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك ــ وأرجو أن لاتستكثروا علىّ أرباع القرون أو تستطيلوا مدتها ــ أن تناولت بالبحث والتصوير من نواح عديدة هذا السرّ أو اللغز الذى نسميه المرأة والذى يسبينا ويحيرنا ، ويستولى على هوانا ، ويغلبنا على أمرنا وعقولنا ، ويأسرنا ويقيدنا بأوهى من خيوط العنكبوت ، ويدعنا نتوهم أننا الغالبون الآسرون . وما أظن أنى أفلحت فى تصويره ، وإن بحثى هدانى إلى حقيقة يطمئن إليها العقل ، وإن كان من السهل أن يغالط المرء نفسه ، ويزعم أنه وقف على السر المكنون وحل اللغز المعقد . بل إن أكبر ظنى أنها ليست أعرف بنفسها منا أو أدرى بكنهها .

وماهى المرأة أولا ؟ وجوابى الصريح الذى لا موارية ولاتردد أو تلعثم فيه أنى لا أدرى ، وإنها تزيدنى حيرة وضلالاً كلما زدتها تأملا . والجمهور الأكبر منا نحن الرجال والسواد الأعظم يسلم بغير تفكير أو نظر أنها أنثى الرجل ، ولايخطر له أن يشك فى هذا أو يعرضه على عقله ويذهب غير واحد من العلماء الباحثين إلى أن الإنسان كان فى بداية أمره كبعض الحيوانات الدنيا ، يجمع فى شخصه بين الذكورة والأنوثة ، ثم تطور فانقسم فصار اثنين : ذكراً وأنثى . ولكن التمييز ليس تاما فكل ذكر فيه من الأنوثة عناصر ، وكل أنثى فيها من الذكورة عناصر ، أى أنه ليس هناك رجل كامل رجولته مائة فى

المائة ، ولا امرأة كاملة أنوثتها مائة فى المائة ، وإنما تكون نسبة الرجولة فى الرجل أعظم من الأنوثة ونسبة الأنوثة فى المرأة أعظم من الرجولة . ويحدث أحيانا أن يجىء الخلق على شىء من الشذوذ ، فتُرْبِى الأنوثة فى الرجل على الرجولة ، فنرى رجلا هو أشبه بالنساء لا فى خلقه بل فى نزعاته ، ويحدث العكس أيضا فنرى المرأة هى أشبه بالرجال . وهى المسترجلة ، وقد قال بهذا فيلسوف ألمانى لايحضرنى اسمه فإن آفتى الكبرى النسيان .

ثم انتحر فى الخامسة والعشرين من عمره . وقد تكون هذه النظرية أقرب إلى الصواب لأنها هى التى توافق على العموم سنّة النشوء والارتقاء ، ولكنها لاتكفى لتفسير مانراه من الفرق والاختلاف بين الرجل والمرأة فى الطباع وأساليب التفكير ونوع الإحساس بالحياة والاستجابة لوقعها ، ومن هنا ظهر رأى آخر يقول به علماء حديثون قد يكون فيه من الطرافة أكثر مما فيه من الحقيقة ، ولكنه على كل حال رأى يستحق النظر والتدبر ، وإن كان لايحل الإشكال ، ولايحسم الخلاف ، ولعله ثمرة اليأس من الاهتداء إلى الحقيقة التى انطوت مع القرون الغابرة . وخلاصة هذا الرأى الطريف الذى يصعب التسليم به أن أنثى الرجل انقرضت وبادت فى بعض العصور لأسباب شتى ، وإن الرجل التمس أنثى أخرى يحلها محل البائدة ، فسطا على أقرب إناث الحيوان إليه وأشبهها به وأقدرها على معايشته فكانت هذه التى نسميها المرأة ، ونظنها من جنس الرجل وهذا فرض نظرى بحت لايستند إلا إلى ظاهر الاختلاف بين المخلوقين ، فليس فى وسعنا أن نأخذ به حتى يقوم دليل كاف عليه .

وندع هذه الفروض والنظريات التى لاسبيل إلى الجزم بشىء فيها ، ونقول إنه يبدو أن من الثابت عند العلماء أن الرجل سبق المرأة إلى الوقوف على قدميه والمشى بهما وحدهما دون اليدين ، وذلك لسببين رئيسيين : أحدهما أن الرجل كان أحوج إلى السعى والتصرف وإلى الانتفاع بيديه واستخدامها فى مطالب شتى غير المشى ، مثل قطف الثمار أو التسلق والصيد والضرب والمدافعة وحمل القنيصة أو جرها وما إلى ذلك مما يزاوله الرجل ولاتزاول المرأة مثله ولاتحتاج إلى معاناته ، أو ماتكرهها وظيفتها على تركه للرجل لصعوبة القيام به ومشقة تكلفه أثناء الحمل والرضاع .

وثانى السببين أن تكوين المرأة يجعل الوقوف والسير على أربع أوفق لها أثناء الحمل وخاصة أنه أصحّ لها ولحملها أيضا ، ولست طبيبا ولا أدعى فى الطب معرفة ، ولكنى قرأت لغير واحد من العلماء والأطباء أن هذا أوفق الأوضاع للأُنثى الحامل ، لأنه لايكلفها تعبا ولأنَّ الجنين يكون فى موضعه وكأنه مدلى من كيس مشدود إلى الوسط . وقرأت لفيلسوف صينى معاصر يقيم الآن فى أمريكا — واسمه لن بوتانج — قوله أنه يتعجب للمرأة كيف تمشى على رجلين وهى حامل فإن ذلك خليق أن يكلفها شططا . ويذكر غير واحد أن أنثى الحيوان لاتعانى عسرا فى الوضع ولاتحتاج إلى قابلة وإن التقبض العضلى الذى يدفع الجنين إلى الخروج يحدث على نحو طبيعى .

وسواء أكانت المرأة أنثى الرجل الأصيلة أم أنثى غيره من الحيوان ، واستحوذ هو عليها واتخذها لنفسه فإن من المحقق أنه أقوى منها بدنا وأمتن أسرا وأصلب عودا ، وأنه كان ومازال إلى يومنا الحاضر هو القوّام عليها ، وهو الذى يتولى فى الأغلب والأعم أمر الإنفاق والتصرف والحرب أى أنه هو الذى يكدح فى سبيل الرزق ، وهو الذى يقاتل باغيا أو مدافعا ، والمرأة هى التى تقعد فى الكهف أو الكوخ أو البيت وتضطلع فيه بما

هى أقدر عليه . ولولا أن المرأة هى أداة حفظ النوع لما كان ثمة مانع أن تخرج خروج الرجل للقوت أو القتال ولاكسبها هذا ما اكسب الرجل من الوثاقة والقوة والمنّة ولكن الحمل والرضاع يلزمانها بتوخى ما فيه خير النسل جنينا ورضيعا وطفلا . وهكذا وزع العمل بطبيعة الحال : فعلى الرجل طلب الرزق والقتال ، وعلى المرأة مانسميه الآن شؤون البيت . وقد بدأنا فى عصرنا هذا نرى بوادر تطور جديد اقتضته وأدت إليه ظروف المدينة الحاضرة ، فشرعت المرأة تكسب رزقها بكدها كما يكسبه الرجل ، وحملت عنه بعض الأعباء التى كانت موكولة إليه ، ورافقته إلى ميادين الحرب وإن كانت لاتخوض المعارك إلا فى الندرة القليلة والفلتات المفردة التى لايقاس عليها ، واخذت على عاتقها خلف الخطوط النهوض بكل ما يعينه على التفرغ للقتال . ولكن الوظيفتين بقيتا مع ذلك كما كانتا أبدا مع اختلاف يسير لايكاد يقدم أو يؤخر — فالرجل هو المحارب دونها ، والمرأة هى التى تقوم بالواجبات المنزلية وبما أعدتها الطبيعة له . وكل مافى الأمر أنها — بسيرها مع الجيوش — نقلت البيت وأعماله معها إلى قريب من ساحة الحرب . ولاشك أن مطالب المدنية الحديثة جعلت عبء الرجل أثقل من أن يضطلع به وحده فاضطر أن يخفف منه ، وأنا يتخلى لها عن بعض مايؤوده حمله ولكنه مع ذلك لم ينزل لها إلا عما تستطيع أن تحسن ومايشق عليها عمله فما زال اذن قول الشاعر القديم :

كتب الحرب والقتال علينـا

وعلى الغانيات جر الـذيول

صحيحا فى جوهره . وقد لانراها الآن وكل همها جر الذيول ، على ما كان العهد بها إلى ما قبل هذا العصر ، لكنها مازالت غانية لاتهمل زينتها ، ولاتنسى الأحمر تصبغ به شفتيها ، أو تورّد بشىء منه خديها ، ولايفوتهـا أن تصفف شعرها وتلوى خصلة منه أو تفعل به غير ذلك مما يجعله تاجا لرأسها الصغير ، ولاتغيب عنها مرآتها التى تنظر فيها إلى محياها لتطمئن على ما أفاض الله عليها من حسن وماكسبته هى من ملاحة مجلوية ، وما انفكت هى المرأة القديمة التى يؤوب إليها الرجل المكدود من الميدان أو المكتب أو غيرها فيجد من عطفها وحلاوة الأنس بها ما تطيب به نفسه .

ولم ينصف الشاعر القديم المرأة حين قصر وظيفتها على جر الذيول والتنعم بالزينة وفراغ البال ولعل قصر البيت أو القافية هى التى جنت عليها ، وعسى أن يكون الرجل قد تعصب لجنسه فوازن بين الوظيفتين موازنة لاتخلو من استخفاف بالمرأة وماتؤديه فى الحياة ومبالغة فيما هو موكول إليه وتجسيم للمشقة والخطر فيما ينهض به ويتعرض له . وقد يكون الذى قصد إليه هو الإعراب عن الشكوى والضجر لا المباهاة والمفاخرة ، ولكنه على كل [illegible] غمطها [illegible] وجار عليها فى الحكم .

وفى وسعنا أن نتبين مبلغ الغبن والقسوة فى حكم شاعرنا القديم على المرأة ، إذا رددنا عقربى الساعة بضعة آلاف من السنين ، ورجعنا إلى تلك الأيام الموغلة فى القدم والتى كان فيها الإنسان ساذجا وعلى الفطرة ، وهى كرّة تحتاج إلى مجهود من الخيال ، ولكنى لا أظن أنه يعيينا أن نتصور ذلك العهد البعيد الذى كان فيه الرجل يخرج للصيد والقنص والقتال وكان فيه على المرأة أن تلزم بيتها — كائنا ما كان — لتعد الطعام وتغزل الصوف وتدبغ الجلود وتصنع الأوانى والمواعين وتأتى بالماء وتعنى بالكوخ وترضع الأطفال وتتعهدهم ، على حين كان الرجل معظم النهار أو الليل يرتاد الأحراش ، ويضرب فى الأدغال ، ويغشى الغابات ، ويصعّد فى الجبال إلى

الانهار ، إلى آخر ذلك السّعى . فماذا كان يصنع الرجل ؟ وماذا كانت تصنع المرأة ؟ يصبح الرجل ، فيصيب كفايته من الطعام الذى هيأته له امرأته أو نساؤه ، فما كان الرجل فى ذلك الزمان الأول يعرف التوحيد فى الحب ، ولا أظنه يعرفه فى زماننا هذا فإن شَكَّىَ فى ذلك كبير وأنا اعرف أن كثيرين يخالفوننى ، وبودى أن أكون مخطئا ، فما يعنينى غير الصواب ، ولكنى استحى أن أغالط نفسى فى الحقائق الإنسانية الأولى — وقد كدت أقول الحقائق الحيوانية — فإن القياس الصحيح هو حياة الحيوان ، وما خالفناه فيه مرجعه إلى الاكتساب والتطبع إلا إلى الطباع والفطرة ، ولست أجهل أن كثيرين يروضون أنفسهم على التوحيد فى الحب ، ولايتبعون النضرة ويتقون المغريات والغوايات غير أن هناك فرقا بين رياضة النفس . أى التكلف وبين الطباع وماتنزع إليه .

وأرجو أن توسعوا صدوركم قليلا لى حين أقول إن الطباع الفطرية لاتعرف خيرا ولاشرا ، ولافضيلة أو رذيلة ودليلى حياة الحيوان وسلوك الطفل قبل أن نهذبه نحن ونصقل له نفسه ونوجهه ، والجماعات الإنسانية المستوحشة . وقد ارتقى الإنسان من هذه المنزلة الفطرية ، فاحتاج — على الأيام — إلى تنظيم حياته المشتركة ، واستطاع أن يوجد لعواطفه وغرائزه الساذجة مسارب ومجارى تتدفق فيها على نحو يصلح به أمر الجماعة ، ومن هنا كان الحب والأثرة هما الأصل الذى يرجع إليه نظام الزواج ، وكانت الأسرة مقترنة بمقتضيات المحافظة على الذات ، وهى التى يرتد إليها مانعرفه الآن باسم الوطنية أو القومية وهكذا . فلا تستغربوا أن أقول إن الطبيعة لاتعرف التوحيد فى الحب أو أن الحياة تأباه ، فإن كلامى على الأصل لاعلى ماينبغى أن يكون ولا تتوهموا أنى أدعو إلى شىء ما ، فليس همى الدعوة وإنما همى تقرير الحقائق وسبيلى أن أقول ما أعرف ، وأتحدث بما أتبين ، لا أن أشتد أو أنعى أو أحيد أو أُذم .

أُعود إلى ماكنت فيه وشططت عنه ، فأقول أن الرجل — بعد أن يفطر — يتناول أدواته ويخرج بها إلى الماء ليصيد السمك أو يتوغل فى الجبال ، أو يجوس خلال الغابة ليقبض الحيوان أو يقطف الثمار ، وقد يخرج معه غيره فى طلب الصيد ولكن طبيعة الصيد تقضى بالتفرق والانتشار قليلا ، لأن الحيوان أو الطير ليس كله فى مكان واحد ، وتضطرهم أيضا إلى الصمت أغلب الوقت وتخفيف الوطء أو المشى على أطراف الأصابع واتقاء الضجة والضوضاء وغير ذلك مما هو خليق أن ينفر الطريدة أو يذوذ الطير عن شجره ، والاكتفاء بالنظرة أو الإيماءة حتى لايهرب ويفلت ما يبغون — والمفاجأة نصف الظفر ، كما يقولون ، لا فى الحرب وحدها ، بل فى الصيد أيضاً وفى غيره كذلك ، وقد جاء فى الحكمة المأثورة «استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان» وما أحكم ابن الرومى فى قوله :

وليكن الكرّ على غرة　　　والصيد فى مأمنه سارب

فأجدادنا الأقدمون كانوا مكرهين على التزام الصمت وتوخى الخفة واجتناب اللغط ليقعوا على الفريسة ويصيبوا منها الغرّة . ولست أعنى أنهم كانوا يقطعون السنتهم فلا تدور بكلام أو همس أو يجعلون على أفواههم اقفالا ، أو يطبقونها إطباق من لا ينوى أولا يقدر أن يفتحها ، وإنما أعنى أنهم يكونون فى صمت يتواصون به حتى يقضوا وطرهم . أما قبل أن يبلغوا مكان الصيد فهم يتلاعطون ويصرخون بلا تحرز أو تقية ، وقد يصف بعضهم لبعض ما كان فى يوم سابق أو يعرب عما يرجوه

فى يومه وما يتطلع إلى الاستمتاع به من لذة المطاردة وما يطمع أن يظفر به وما يقدر أن يكون من جذل نسائه وصغاره ، حين يعود ملآن الوفاض ، عالى الرأس ، منتفخ الأوداج ، وقد يمازح بعضهم بعضا ، أو يركبه بالهزل والمجانة ، وقد يغنون ويرقصون فى أوبتهم فرحا بما أصابوا ، ويتحدثون بفعالهم — من سرعة ، وإحكام رمية ، أو جرأة ، أو وفرة صيد وغير ذلك حتى إذا صاروا إلى أهلهم ألقوا مايحملون إلى النساء وبهم من التعب مايصدهم عن الكلام وما أشبه ، ويطول صمتهم . ولما كان سعيهم خارج الدار يستغرق معظم الوقت أو النهار ، فهم معظم النهار صامتون لايتكلمون إلا قليلا .

وندعهم يستريحون حتى يطعموا ، ثم تنطلق ألسنتهم الحبيسة أوّلا تنطلق ، ومما يلاحظ أن الكلام على الطعام عادة مكتسبة مع التحضر، وأن الناس كلما كانوا أكثر تخلفا عن الحضارة وأقرب إلى البداوة أو السذاجة وأكثر جريا مع الفطرة كانوا أقل كلاما على الطعام . ومن أمثالنا المتداولة — فى مصر — بين العامة « كُلْ أكل الجمال وقُمْ قبل الرجال» وماكنت جملا ولا جمّالا ولا راعى إبل فأعرف كيف أكل الجمال ، ولكن أحسب أن المقصود هو الأكل الكثير والمشى السريع ، وقلة التلبث . وليس لغير المتحضرين مواقيت مقررة منظمة للطعام ، وإنما يأكلون إذا جاعوا ووجدوا طعاما ، ولهذا يقبلون عليه ويدفعون أيديهم فيه ويلتهمون منه بسرعة حتى يسكن الجوع ، أما المتحضرون فيعرفون أن الأكل واجب وضرورة لصحة الأبدان والمحافظة على الحياة،ولكن المدينة علمتهم أن يجعلوا من الواجب متعة ، فهم يزينون الموائد ، ويعنون بجودة الطهى وجمال التنسيق وحسن المنظر ، ويتخذون من الحديث عونا على شحذ الرغبة وإدخال السرور على النفس ، ويحرصون على أن يجعلوا جلسة المائدة أشهى وألذ ما تكون . وقد يقضون عليها مآرب لاتسرّ العين ، ولكن الطعام الطيب والحديث الممتع يشرحان الصدر فيصبح المرء ألين جانبا وأرق شمائل وأميل إلى المسايرة والمراضاة .

وما يقال عن الصيد وما إليه يقال عن الحرب . وإذا كان الحب أوله نظرة أو كما يقول شوقى رحمة الله :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقـــــاء

فإن الحرب أولها كلام ، ثم يستعر ضرامها ، فيكفّ اللسان عن الدوران ، ويغدو الكلام بأسنة الرماح وحد السيف أو بألسن النيران كما يقول البارودى :

وضعـوا السـلام إلى الصبـاح واقبلـوا
يتكلمـون بـألسـن النيـران

يعنى أنهم تحاجزوا واكتفوا فى الليل بقذائف المدافع ، وأحسب أنه ما منا إلا من قرأ الإعلانات التى تلصق على الجدران فى هذه الحرب والتى يدعى فيها رجال العسكرية إلى تحرى الصمت واجتناب الثرثرة مخافة أن تفشى الأسرار .

والآن نعود إلى المرأة التى تركناها وذهبنا نصطاد أو نحتطب أو نفعل غير ذلك فنقول إن عملها لا يضطرها إلى الوحدة ، وحياتها لاتفرض عليها العزلة ، فهى على الأغلب بين أترابها من جارتها أو ضرائرها ومع أطفالها : هذه توقد نارا ، وتلك تغزل أو تنسج ، وثالثة ترضع طفلا أو تباشر غير ذلك من الأمور الموكلة إليها ولا داعى للصمت ، ولاموجب للتحرز فالسنتهن لاتستريح وكلامهن لاينتهى ، وقد لوحظ أن المرأة أكثر كلاما من الرجل . وكثيرا مايجلس الرجلان فينقضى معظم الوقت وكلاهما مطبق الفم . أما النساء فالصمت عسير عليهن إذ لم يكنّ مشغولات بما يدعون إليه . وقد كان رأيى قديما أن

الكلام لايكلف المرأة نصباً عقلياً،ولكنى لا أرى الآن هذا التعليل كاف . فإن المرأة أكثر افتنانا فى الكلام وأقدر على خلق مادة للحديث من الرجل، ولا تأتى هذه القدرة ولايتسنى الافتنان فى تفتح أبواب الكلام إلا بمجهود عقلى ولو يسير ، وقد أصبحت أردّ كثرة كلام المرأة أو ثرثرتها إذا شئتم إلى طبيعة حياتها وواجباتها فهى لاتشغل ذهنها كل الشغلان كما يشغل الرجل عمله ولاتتطلب منها — توجيه همها كله إلى ماتباشره من مثل رضاع طفل أو تفصيل ثوب أو طهى طعام أو مايجرى هذا المجرى من شؤون البيت ، وفى وسعها أن توجه إلى عملها جانبا من عقلها فإن معظمه يدوى وأن توجه بقية عقلها أو جانبا آخر منه إلى الحديث . ولعل الذى يغريها بالتحدث واللجاجة فيه أنها لاترى عملها يستغرقها وأنها تشعر من جراء ذلك بفراغ . والفراغ تأباه الطبيعة كما يقولون ، والمرأة تملؤه بالكلام إذا لم تجد ماهو خير منه . وقد لايكون هذا أصح تعليل ، ولكنه فيما أرى أقرب إلى الصحة مما كنت أذهب إليه قديما من أن الكلام لايكلف المرأة مجهودا عقليا شاقا . ويبدو لى أيضا أن الرجل يأخذ الحياة جادا أو الموت أو المستقبل على الأقل ، ولأنه لايسعه إلا أن يشعر بالتبعات عما يفعل أو يترك ، أما المرأة فنطاق حياتها أضيق ، وتبعاتها أهون ، وأخف محملا — أو هذا حالها إلى قريب من زماننا — ومن أجل هذا يسعها أن تتلقى الحياة بشىء من التسهل على خلاف الرجل الذى يضطر إلى التدبر وتقليب وجوه الأمور ، ومد البصر والموازنة والتفكير فى العواقب إلى آخر ذلك ، وأحسب أن من الصميم أنه على قدر إدراك المرء للتبعات يكون ثقل الكلام أو خفته على لسانه ، وأن الذى يطول تفكيره يكون أميل إلى الدقة فى وزن الكلام وأقصر عبارة من أجل ذلك .

وأظن أن من البدائه أن اللغة الكلامية إنما تتقرر وتصقل بالتكرار ، فليس يكفى أن ينطق المرء بالكلمة أو ينحتها أو يشتقها ويستعملها مرة ، وإنما تشيع اللفظة ، ويعم استعمالها بتكرر الحاجة إليها وكثرة ترديدها . وفى لغتنا العربية ألفاظ يخطئها الحصر تعد فى حكم الملغاة لأنها تدور على الألسنة ، ولاتجرى بها الأقلام . حتى أوسع الناس إحاطة باللغة لايستعمل إلا عددا قليلا من ألفاظها بالقياس إلى جملتها لأن موافقته اللفظ لمكان الحاجة فى وقتها ، وتكرار استعماله وأوكه ، هذا هو الذى يذيع اللفظ ويشيع استعماله ويجعله مادة حية فى اللغة . والشرط الأول هو موافقة اللفظ لمقتضى الحاجة ، فيكون بذلك جديرا بالحياة مستحقا للبقاء لأنه صار لازما . وفضل المرأة فى هذا ليس عظيما فحسب بل هو الفضل الأول والأعظم لأنها هى التى خدمت اللغة وقررتها بالتداول وأشاعتها فى الجماعة وأدارتها على ألسنتها وثبتتها فى الذاكرة .

وفى وسعنا أن نقول ، وفى وسعكم أن تصدقوا أن فضل المرأة على اللغة له أربعة وجوه :

الأول أنها هى التى قامت بالصناعات الأولية اللازمة للإنسان ، بينما كان الرجل يصيد أو يحارب ، وقد وسع الرجل بعد ذلك أن يحدث فى هذه الصناعات تحويرا كبيرا ، وأن يولد منها أخرى ، وأن يستحدث غيرها ، فتعددت وتنوعت وعظم شأنها ، ولكن الحقيقة بقيت دون أن يلحقها تغيير ، وهى أن للمرأة الفضل الأول والأسبق فى هذا الباب . وطبيعى أن ينحدر لسانها بالكلام وهى تزاول أعمالها لأن الصناعات الأولية ولاسيما البيتية منها ، لاتحتاج إلى الصمت الطويل أو كف اللسان عن الجرى ، والمعقول أن المرأة هى التى سمت هذه الأشياء فى البداية بأسمائها وأوجدت لها لغوتها وافتنّت فى ذلك إلى

آخر مدى طاقتها ، ثم إنه لما كانت أعمالها مستمرة ثابته ، ومتوارثة فقد ثبت معها ماتعلق بها من الكلام وصار جزءاً أصليا من اللغة .

والثانى أن المرأة هى التى صقلت اللغة وأكسبتها مرونتها ، لأن الرجل كان يجيئها بقنصة أو يرتد إليها من حربه ، فيقص عليها ما جرى له فنتلقى قصته ، ثم تروح تعيدها على أترابها وبنيها مرة بعد مرة ، وعلى صور شتى وبإيجاز تارة وباسهاب طورا ، وتزيد عليها وصف هيئة الرجل وهو يلقى قصته ، وتبدىء وتعيد فى مزاياه وصفاته كما تراها أو كما يجسمها لها الخيال ، وقد تستطرد من ذلك إلى موضوعات أخرى قد لا تكون ذات صلة واضحة بالموضوع الأصلى . وهذا فضلا عما تتحدث به عن عملها أو أعمالها . وبديهى أن الاستعمال هو الذى يصقل الكلام .

والثالث أن أمر تعليم الأطفال على الأقل فى المراحل الأولى موكول إلى المرأة . هى التى تغذيهم وتنشئهم وتعلمهم الكلام بمالا تنفك تصبه فى آذانهم من عبارات وألفاظ لها معنى أو ليس لها معنى — وتملأ لهم ذاكرتهم بالمحصول الأول من اللغة ، وتهىء لهم أول مايحتاجون إليه من الذخيرة الكلامية فى رحلة حياتهم فهى ليست فقط عاملا كبيرا فى تقرير لغة الكلام وصقلها ، بل هى أيضا أول معلم نتلقى عنه هذه اللغة .

والرابع أن المرأة إذا كان لم يكتب عليها فى الأزمنة السالفة أن تحارب فقد كتب عليها السبى فى الحروب ، فكان الظافرون يحملون النساء معهم فى جملة مايحملون من غنائم الحرب ويقتسمونهن اقتسام الأسلاب . فكيف كان يحدث التفاهم بين السابى والمسبية ، إذا كانت اللغتان مختلفتين أو بينهما بعض التفاوت . كان يستعصى ذلك أول الأمر ، فكانت الإشارات وملامح الوجه ونظرات العين تغنى فى ذلك بعض الغناء،ثم يعتاد كل منهما أن يقرن اللفظة التى يسمعها بالمعنى الذى يستخلصه ، وبذلك يزيد محفوظها ومحفوظه ، ويدخل فى لغتها ولغته الجديد من الألفاظ والأوضاع وطريقة التعبير فيؤدى هذا مع التكرار إلى التقارب بين اللغتين من بعض النواحى .

وصحيح أن الحرب لم تكن الوسيلة الوحيدة لإحداث هذا الاختلاط والتشابه بين اللغات ، فقد كانت الهجرة كثيرة والخطف مستمرا ، والتجارة قائمة ، ولكن لما كانت المرأة بطبيعة وظيفتها أكثر من الرجل كلاما ونطاق أحاديثها وسع ومادتها أوفر ، وكان سببها أعم ، لهذا كان من المعقول أن تكون المرأة صاحبة فضل عظيم فى بذر الألفاظ وما تنطوى عليه من الإحساسات والخواطر .

على أن للمرأة فضلا خامسا يستحق أن نذكره لها هو أنها تقوم مقام الذاكرة للنوع الإنسانى .

فهى التى حافظت على الأساطير والخرافات وأغانى الجماعات وأقاصيصها وحكاياتها وأمثالها . وأحسب أن ليس من المبالغة أن أقول إننا جميعا جلسنا فى طفولتنا إلى العجائز من قريباتنا أو خادماتنا أو غير هؤلاء وأولئك من النساء لنصغى إلى ماتحفظن من الأساطير والحكايات المروية عن العفاريت والمردة والوحوش والإنس . والمرأة هى التى تغنى الطفل على الأغلب لينام ، أو ليكف عن البكاء أو ليهدأ وتسكن نفسه ، كما لايحسن الرجل أن يفعل . ونحن الآن فى عصر المطابع ومع ذلك تحفظ لنا المطابع ماتحفل به ذاكرة المرأة مما أسلفت الإشارة إليه . فلا مبالغة فى القول بأن المرأة كانت فى العصور السابقة ذاكرة الجماعة ومكتبتها وديوان أخبارها وأنما سياستها وحكمها إن كان لها من ذلك شىء . ومازلنا إلى الآن نرى المرأة أحفظ للأمثال من الرجل وأشد إحاطة بها ومن أجل هذا كانت أكبر العوامل فى المحافظة على اللغة وصون

ثروتها ومساعدتها على الاتساع والنمو .

ولكنها على كل فضلها أو افضالها على اللغة وثروتها لم تنبغ فى الأدب نبوغ الرجل ، ولم تنجب الدنيا من النساء الاديبات مثل ما أنجبت من الرجال الأدباء ، لافى العدد ولافى القيمة وليس من السهل تعليل هذا ، غير أن من الممكن أن نقول إن حياتها ظلت أضيق نطاقا من حياة الرجل ، فهى لم تجرب الحياة فى مواقع كثيرة كما جربها ، ولم تكابدها مكابدته ، ثم أن وظيفتها استغرقتها واستنفدت مجهودها كله ووقتها اجمعه يضاف إلى ذلك سلطات الرجل عليها واستبعاده لها واستبداده بها ، ومن العسير أن يتسنى لمخلوق أن يحسنُ التعبير عن نفسه وهوغير حر ومجال الرجل كان أوسع وحياته كانت أحفل وحريته كانت أتم فكان إذا وسعها أن تقول ، فإن سلطان الرجل عليها يجعلها تضرب على قالبه وتقتاس به ، لأنه هو السيد الموحى .

ومن هنا صارت المرأة فى أذهاننا هى الصورة التى تمثلها الرجل ورسمها لنفسه ، وقد تكون مطابقة للأصل أو غير مطابقة وصادقة أو مشوهة ، فما ندرى ، ولاحاولت المرأة أن ترسم لنفسها صورة أخرى .

وقد تحررت المرأة فى كثير من البلدان فى زماننا هذا ونزلت إلى ميدان الأدب الذى كان الرجل مستأثرا به منفردا فيه ، إلا فى الندرة القليلة ، وفى فترات قصيرة يطاول بينها الزمن . فكثرت فى عصرنا النساء اللواتى يكتبن القصص وينظمن الشعر ويتناولن مسائل الأدب بالبحث ومن أجل هذا عنيت بأن أتتبع مايكتبه النساء الغربيات وتخرجه لهم المطابع لعلى أهتدى إلى رأى المرأة فى المرأة ، وأقف على صورة صحيحة لها وأعرف حقيقتها كما تدركها هى لاكما يدركها الرجل . فقرأت لكثيرات منهن مثل سوزان ارتز ، والمس راد كليف ومرجريت مشيل وفرجينا وولف وبيرل باك واثيل مانن وغيرهن من اديبات هذا الزمان ، فى إنجلترا وامريكا . ولم أر أجرا من اثيل مانن وراد كليف ، ولكنى مع ذلك لم أخرج بالثمرة التى كنت أنشدها ، ولعلى أنشد غير موجود ، وعسى أن يكون قد ركبنى الوهم حين اعتقدت أن صورة المرأة يرسمها الرجل غير صورتها الحقيقية ، غير أنى أرى تفاوتا عظيما بين أساليب التفكير عند الرجل والمرأة لابد أن تكون له صلة راجعة إلى اختلاف فى الطبيعة فضلا عن الاختلاف فى التكوين .

ورأيى أن المرأة خضعت للرجل ادهاراً طويلة ، ولم تنل شيئا من الحرية إلا فى هذا العصر ، أى منذ بضع عشرات قليلة من السنين ، فعقل الرجل مازال مسيطرا على عقلها ووحيه ما انفك هو الموجه لها . ومن العسير جدا أن يتحرر الإنسان فى عشر سنين أو عشرين من أثر السيطرة التى دامت مئات القرون . فإذا كانت المرأة قد فازت الآن بحرية العمل ، وصار مركزها فى الجماعة قريبا من مركز الرجل،وأصبحت تزاول كثيرا مما كان وقفا عليه دونها فإنها مازالت تفكر بعقله وتسمع بأذنه وتنظر بعينه إلى الحياة والدنيا ، لأنها ورثت هذه الطاعة له مذ كانت إلى الآن . وهى فى حاجة إلى زمن مديد حتى يتسنى لها أن تتحرر من إيحاء الرجل المتغلغل إلى أعماق نفسها والجارى مع دمائها من أعمق العصور .

وإلى أن تتحرر تماماً وتنفض عنها كل أثر لسيطرة الرجل على نفسها وعقلها ، يظل أدبها تقليداً لأدب الرجل ومحاكاة له على الأكثر لأن روحها مافتئت متأثرة بروحه ولأنها ما انفكت تحس أنها أضعف من الرجل وأنها مفتقرة إلى حمايته ، والضعيف يقلد القوى فلن يكون لها أدب نسوى صحيح له قيمة جوهرية ويعد ثروة تضاف

إلى ثروة الأدب الرجالى ، إلا إذا استطاعت أن تكون ندًّا للرجل فى كل شىء، وأن تستغنى عن حمايته كل الاستغناء ، وأن تتولى هى مايتولاه إلى اليوم من الحرب باغيا أو مدافعا ، حينئذ تشعر بالاستقلال الصحيح فتخرج لنا أدبا هو من وحى نفسها الحرة لامن وحى الرجل .

والمسألة هى ، هل تستطيع المرأة أن تصل إلى الاستقلال التام ؟ إنه ليس فى الدنيا مستحيل ، من الوجهة النظرية ، وقد نالت المرأة حظا غير جزيل من هذا الاستقلال فى بلاد كثيرة ولا سبيل إلى مقاومة الزمن فالاتجاه العام الجارف هو تحرير المرأة أردْنا أو لم نرد ، وليس هذا لأن المرأة صارت أقوى مما كانت والرجل أضعف مما كان ، بل لأن تكاليف الحياة وفرائضها أصبحت أكثر وأثقل وأشد تعقيدا ؛ فالرجل لايستطيع أن ينهض بها جميعا ، كما كان يسعه فيما مضى أن يفعل ، والطاقة البشرية حدودها فهو يضطر أن ينزل عن بعض ما كان ينفرد به ، ويكله إلى المرأة ليخفف عن نفسه وينصفها وما دامت والمرأة يسعها أن تقوم ببعض الأعباء ، وأن تكون عونا للرجل ، فمن الظلم له أن يتجشم هو كل العناء وأن تظل هى حميلة عليه وكلاً .

وثم عامل آخر هو فيما أظن أن الرجل صار أصحّ إدراكا وأرحب افقا وأوسع صدرا ، فهو لايرى داعيا لبقاء النظام القديم الذى يقصر المرأة على البيت قصرا تاما ، ويميل إلى النظر إلى الحياة على اعتبار أنها شركة خليقة أن تكون أنجح إذا قامت على الإرادة الحرة والتكافؤ فى الحقوق والواجبات على قدر المستطاع ، وأن للمرأة قوة يزيد انتفاعه بها إذا هو أحسن استغلالها لخيره . فالرجل لم يضعف وإنما ثقلت وطأة الحياة عليه ، فهو يشرك المرأة ليزيد بعونها قوة . وهذه المشاركة تكسبها هى أيضا قوة ، ولكنها قوة ليس لها إلى الآن على الأقل — إرباء على قوة الرجل ، ولا لها هى بها رجحان فأمام المرأة جهاد طويل شاق حتى يتيسر لها أن تصبح كفؤاً للرجل وأن تشعر تبعا لذلك باستقلال حقيقى .

هذا موجز لرأيى أجملته وعسى أن أكون أمللتكم . وإن معولى لعلى سعة صدوركم وكريم صفحكم وإذا كان فيه مالايقنعكم فإنما على المرء الاجتهاد ، أما التوفيق فمن الله وبا لله وأشكركم واكرر اعتذارى لكم .

د . نصر حامد أبو زيد

عرض وتلخيص : فؤاد كامل

فلســفة التــأويـل

(دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى)

(١)

يقول المؤلف فى مقدمة كتابه : « يعد هذا البحث ـ من إحدى زواياه ـ امتدادا للدراسة التى قام بها الباحث فى مرحلة سابقة عن « قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة » وقد انتهى الباحث فى دراسته السابقة إلى أن المجاز تحول فى يد المتكلمين إلى سلاح لرفع التناقض المتوهم بين آيات القرآن من جهة ، وبين القرآن وأدلة العقل من جهة أخرى . وقد كانت هذه النتيجة هى الأساس الذى حدا بالباحث إلى استكشاف منطقة أخرى من مناطق الفكر الدينى ـ هى منطقة التصوف ـ لدراسة تلك العلاقة بين الفكر والنص الدينى واستكناه طبيعتها ، ومناقشة المعضلات التى تثيرها ، وذلك استكمالا للجانبين الرئيسيين فى التراث : الجانب العقلى كما يمثله المعتزلة ، والجانب الذوقى عند المتصوفة » .

وقد اختار المؤلف المتصوف الكبير محيى الدين بن عربى لدراسة فلسفة التأويل عنده .. ولإيمانه بأن العلاقة بين المفسِّر والنص هى علاقة جدلية تقوم على التفاعل المتبادل ، فإنه لم يجد مناصا من مواجهة فلسفة ابن عربى كلها فى جوانبها الوجودية والمعرفية ، إلى جانب مفاهيمه الخاصة بماهية النص الدينى ودوره الوجودى والمعرفى ، ومفهوم اللغة بمستوياتها المتعددة باعتبارها الوسيط الذى يتجلى من خلاله النص .

ويأتى بناء الكتاب مقسما على ابواب ثلاثة ينتظم كل باب عددا من الفصول . أما الباب الأول فهو عن التاويل والوجود ويقيم فصولا أربعة هى : الخيال المطلق ـ عالم الأمر ـ عالم الخلق ـ وعالم الشهادة ـ وهذه العناوين هى مراتب الوجود المختلفة عند محيى الدين بن عربى .

وكرس الباحث الباب الثانى « للتأويل والإنسان » ، وذلك من خلال تحليل مستويات ثلاثة فى تصور ابن عربى لعلاقة الانسان بالوجود . ويشتمل هذا الباب أيضا على أربعة فصول : الإنسان والعالم ـ الإنسان والله ـ التأويل والمعرفة ـ الحقيقة والشريعة .

أما الباب الثالث والأخير فينقسم إلى فصول ثلاثة : القرآن والوجود ـ اللغة والوجود ـ قضايا التأويل .

ويتابع الباحث فى هذا الكتاب تحقيق حلمه الكبير ألا وهو إعادة النظر فى تراثنا الدينى بكل جوانبه من خلال منظور علاقة المفسِّر بالنص ، وما تثيره هذه العلاقة من معضلات على المستوى الوجودى والمعرفى على السواء . مستهدفا من ذلك تصحيح كثير من الأفكار الشائعة والمستقرة فى تراثنا الدينى على وجه الخصوص .

وفى تمهيد طويل للكتاب يورد المؤلف أفكارا هامة تتعلق برؤيته لفلسفة التأويل بوجه عام ، وسوف تتحكم هذه الأفكار فى إنتاجه المقبل الذى يتمثل فى كتابه الثالث : « مفهوم النص » . والفكرة التى نَراها اساسية فى هذه الرؤية هى العلاقة بين الوحى والواقع ، إذ يقول : « ومع تغير حركة الواقع وتطوره ـ بعد انقطاع الوحى ـ تظل العلاقة بين الوحى والواقع علاقة جدلية يتغير فيها معنى النص ويتجدد بتغير معطيات الواقع .

وفكرة أساسية أخرى أوردها فى معرض حديثه عن وحدة الوجود عند ابن عربى يصحح بها ما شاع من تصور لوحدة الوجود فى الفلسفة الغربية الحديثة أو المعاصرة أو الوسيطة أو القديمة . فهذه الفكرة ينبغى أن تفهم عند ابن عربى فهما خاصا يتباعد بها عن أى تصور سبق لها فى أى من تلك الفلسفات ، وذلك لأن ابن عربى ينطلق من ثنائية جادة واضحة يقيمها بين الذات الإلٓهية والعالم من جهة ، وبينها وبين الإنسان من جهة أخرى . ويرى أن دراسة هنرى كوربان « الخيال المبدع فى تصوف ابن عربى » هى اقرب الدراسات التى قدمها المستشرقون إلماما بالجوانب المختلفة بفكر ابن عربى ، فهى تجمع بين وحدة الوجود عند ابن عربى وبين الثنائية الواضحة فى فكره كذلك ، وذلك من خلال انطلاقها الأساسى لدراسة الخيال الخلّاق الذى تقوم عليه رؤية ابن عربى الصوفية للعالم .

فالوجود فى نظر ابن عربى « خيال » يماثل الصور التى تتراءى للنائم فى أحلامه . « ومن هذا المنطلق يفرق ابن عربى بين ظاهر الوجود وباطنه ، ويرى ضرورة النفاذ من الظاهر الحسى المتعيِّن إلى الباطن الروحى العميق فى رحلة تأويلية لا يقوم بها إلا الانسان لأنه الكون الجامع الذى اجتمعت فيه حقائق الوجود وحقائق الألوهة فى نفس الوقت » **فالتأويل عند ابن عربى ليس مجرد وسيلة فى مواجهة النص ، بل هو منهج فلسفى كامل ينتظم الوجود والنص معا .**

ويتلخص موقف ابن عربى من تأويل القرآن فى أن الوحى الإلهى نزل للبشر كافة ليفهموا ظاهره أولا ، ثم ينفذ من استطاع منهم إلى باطنه .

ويشير المؤلف إلى المجهود الذى قام به جولد تسيهر فى كتابه « مذاهب التفسير الاسلامى » الذى ترجمه د . عبد الحليم النجار ـ فى عرضه لأهم مصطلحات التأويل التى استخدمها ابن عربى خاصة والمتصوفة عامة كالإشارة والاعتبار والتطبيق والرمز ووضح الفروق بين هذه المصطلحات ومجالى استخدامها .

ومن نافلة القول أن نؤكد فى هذا المقام أن ابن عربى لا يسعى إلى معرفة الحقيقة عن طريق الفكر والنظر فحسب . ولكنه يرى أن من الممكن الوصول إليها عن طريق سمو الروح بالمشاهدة ، وبواسطة المكاشفة المباشرة . وقد فطن جولد تسيهر إلى الوحدة التى تسود اتجاه ابن عربى فى تفسيره العميق للقرآن ، واكثر ما يدور حوله هذا التفسير هو احوال الحياة الروحية ، وطريق نمو اكتساب المعرفة الحقة

ومظاهر تجلى الله فى عالم المشاهدة كما يفطن أيضا - على خلاف التصور الشائع عن ابن عربى إلى نزعته إلى الاعتدال السنى المحافظ ، ويقول عنه إنه يرفض رفضا حاسما فى نفس الوقت القول بالرأى مصدرا من مصادر التشريع .

وفكرة الخيال فكرة محورية فى تصور ابن عربى للوجود ، فهو الوسيط أو البرزخ أو الفاصل بين الذات الإلهية والعالم ، وهو بذلك يؤكد التمايز والثنائية وهو من جانب آخر يتوسط بينهما بذاته ، ويلتقى بكل منهما بذاته فيوحد بينهما . وتجتمع فيه الوسائط الأولى - فى تصور ابن عربى - وهى الألوهة والعماء والحقيقة الكلية والحقيقة المحمدية .

وفرة الوسائط هذه هى الوسيلة التى حاول بها ابن عربى حل مشكلة اتصال الله بالعالم . وهى فكرة غاية فى التعقيد ، إذ تشتمل على مجموعات ثلاث من الوسائط . فإلى جانب المجموعة التى اشرنا إليها والتى يتصدرها الخيال المطلق ، هناك مجموعة ثانية من الوسائط هى عالم المعقولات أو عالم الأمر ، ومجموعة ثالثة تبدأ بالعرش أو الجسم الكلى وهى تمثل عالم الخلق ، ومجموعة رابعة هى الأفلاك السبعة وتمثل عالم الكون والاستحالة .

ولا سبيل إلى تفصيل هذه المجموعات الأربع فى هذا العرض الموجز وإنما يهمنا ان نرى العلاقة بين هذا التصور الوجودى للكون وبين قضيتنا الأساسية وهى فلسفة التاويل عند ابن عربى .

إن عالم الخيال بكل مراتبه وتدرجاته بدءا بالألوهية هو الوسيط بين الله والعالم وهو وسيط وجودى ومعرفى فى نفس الوقت ، ولهذا العالم الوسيط جانبان : ظاهر وباطن يقابل بظاهره العالم الحسى الذى نعانيه ونشاهده ، عالم الطبيعة والكون والاستحالة . ويقابل بباطنه الذات الإلهية واهمية هذا العالم الوسيط انه يحل كل التعارضات الثنائية بين الله والعالم ، ويخلق إطاراً موحدا يسمح بمشروعية كل الأفكار والتاويلات باعتبارها تجليات مختلفة للحقيقة المطلقة المتعالية عن التقييد والحصر . فهذا الوسيط يمكن أن يحل ثنائية صدور المحدث عن القديم والفانى عن الباقى ، والناقص عن الكامل والمحدود عن المطلق . فإذا انتقلنا إلى نظرية المعرفة كان هذا العالم الوسيط هو عالم الرموز والدلالات الحقة ، وهو العالم الذى يتصل به الخيال الإنسانى فيستمد منه معرفته وعلمه وعلى مستوى النص الدينى يمكن لهذا العالم الوسيط أن يحل معضلة التشبيه والتنزيه ، والذات والصفات ، والوحدة والكثرة ، والمحكم والمتشابه ، والجبر والاختيار ، والعدل الإلهى والمشيئة المطلقة ، وباختصار كل هذه الثنائيات المتعارضة ، التى تصبح فى ظل هذا العالم الوسيط الخيالى مجرد أوهام واعتبارات مختلفة لحقيقة واحدة ، وتزول الخلافات داخل اتجاهات الدين الواحد ، وبين الأديان بعضها بالبعض الأخر ، ويصل ابن عربى إلى الدين الكلى الشامل دين الحقيقة والحب الذى يسع كل أشكال العبارات وصورها .

وينتهى ابن عربى إلى ان الرحمة الالوهية الشاملة ستنتظم الجميع فى نهاية الأمر ، لأن كل معرفة مهما تكن محدوديتها ونقصها تستند إلى أصل وجودى فى بنائه الخيالى . وتستند إلى درجة معرفية فى بنائه السياسى الروحى الباطنى .

وابن عربى دائم التنبيه إلى تعدد المستويات فى عباراته والفاظه . وهو لا يفتأ يحذر قارئه من مهاوى الوقوع فى

السطحية نتيجة لطبيعة اللغة العرفية التى لا مفر أمامه من استخدامها . ويؤكد أن هذه المستويات جميعها مراتب مختلفة تؤدى وظائف متعددة لحقيقة واحدة . والتأويل هو رحلة الإنسان الخيالية التى ترد كل ظاهر إلى باطنه ، وتنفذ من الكثرة إلى وحدتها الحقيقية ، وتخترق الصور إلى حقائقها الروحية . وعند ابن عربى أن المعرفة التى تعتمد على الشريعة بجانبيها الظاهر والباطن هى التى تؤدى إلى الكمال الإنسانى . والشريعة هى الوسيط الذى يعصم الإنسان من الكبر وادعاء الألوهية ، كما يعصمه من الهبوط إلى الحيوانية ورحلة الصوفى تنتهى إلى تجاوز ثنائية الظاهر والباطن على المستوى الوجودى والإنسانى وكذلك على مستوى الشريعة ، والعارفون « فى هذا السفر مثل النائم فيما يرى فى نومه وهو يعرف أنه فى النوم » كما يقول ابن عربى فى « الفتوحات » .

والتجليات الإلهية على قلوب العارفين هى التى تمكنهم من القدرة على التأويل وفهم حقيقة أعيان الأشياء وأسرارها الباطنة .

وإذا كان هذا التجلى على باطن نفس العارف أو على قلبه يتدرج مع رقيه فى معراجه الصوفى ، فإن علم الباطن تزداد مع رقيه فى هذا المعراج . وكلما رقى فى معراجه درجة زاد التجلى فى باطنه على قدر ما ينقص من ظاهره ، حتى يصل إلى حالة الفناء ، أو الكشف التام ، فيغمر هذا التجلى كل ظاهرالصوفى ، أو لنقل يتحول الظاهر إلى باطن ، وتنتفى الثنائية التى مردها إلى عالم الحس والمادة .

والوجود بمراتبه المختلفة يمثل حجابا على الحقيقة الإلهية ، كما تمثل الصورة فى الحلم غطاء على المعنى أو الرمز الذى يختفى وراءها ، ومن ثم فالوجود يحتاج إلى تأويل يتماثل مع تأويل الأحلام عبورا من الظاهر إلى الباطن . والتأويل هبة إلهية خص بها الله العارفين الذين تجاوزوا هذا الوجود الظاهر ووصلوا ـ معرفيا ـ إلى حقيقته الباطنه .

يتضح من هذا العرض الأساسى الوجودى والمعرفى الذى اقام ابن عربى عليه تقسيمه للنظر فى القرآن الكريم الى ظاهر وباطن . وقد رأينا أن التأويل عنده لا يعنى إلا رفع تأثير المستطرق اللفظى إلى مرتبة أعلى بالنسبة إلى الأخيار الأبرار من الواصلين .

وكان ابن عربى شديد الاحتراس اذا استعمل آية من القرآن فى معنى لا يطابق معناها الظاهر ، تأييدا لمذهبه ـ أن يضيف هذا التحرز فيقول : « هذا من باب الإشارة لا من باب التفسير » أو يقول : « ولاح خلف ستار هذه الآية » . وكان يسمى تأويله بأنه « روح ألفاظ القرآن » ويقصد فى ذلك ـ بلا ريب ـ بأن التفسير الظاهر ايضا يحتفظ بصحته على أنه الجسم الظاهر للألفاظ .

وهذا المنهج فى التأويل عند ابن عربى هو ما يسمى « بالتطبيق » اى المحاذاة والموازاة ، ففى التأويل يكشف المؤول المعنى الحقيقى المحجوب تحت كلمات يبدو أنها غير ذات دلالة ، أما فى « التطبيق » فإن المعنى اللفظى الظاهر يحتفظ بحقه الكامل ، فإذا أخبر عن المعجزات وجب الاعتقاد الحرفى بتحقق هذه المعجزات . وإذا قص أحداثا عن أشخاص أو أمم ، وجب اليقين بالحصول التاريخى لهذه القصص .

وهنا يختلف منهج ابن عربى عن مذهب الشيعة الاسماعيلية الباطنية الذين يؤمنون أيضا بالتأويل الباطنى للقرآن الكريم . فهو عندما يستعمل « التطبيق » . لا يريد أن يخلع الشريعة من مكانها ويبطلها عن طريق التأويل ـ كما تفعل طريقة الاسماعيلية الباطنية ، بل هو يلغى إلغاء تاما كل ارتباط عملى بالفهم

المجازى للشريعة ، وفى ثنائية الظاهر والباطن يقول المؤلف : « وثنائية الظاهر والباطن وعلاقتهما الجدلية المتفاعلة تتخذ فى فكر ابن عربى أشكالا عديدة ، ويعبر عنها بصيغ مختلفة ، فالنبوة بكل مظاهرها وتجلياتها تمثل المستوى الظاهر من الشريعة ، والولاية بكل مراتبها تمثل المستوى الباطن ... » فالنبوة موهوبة والولاية مكتسبة بالتعمل والسلوك والمجاهدات . والصوفى يستمد فهمه من باطن النبى ، أى جانب الولاية فيه . والصوفى يبدأ بالنص متحققا بظاهره فيكشف له عن حقيقة الوجود ، فيعود للنص مرة أخرى وكلما تعمق فى معراجه تكشفت له أعماق النص ومستوياته حتى يسمع القرآن من الوجود ؛ ويرى الوجود فى النص .

« وإذا كانت اللغة الإلهية ـ وجودية كانت أم نصية ـ لغة إشارية رمزية ، فمن الطبيعى أن يعتمدوا المتصوفة ـ ايضا ـ على منهج الستر والاشارة فى تعبيراتهم عن معارفهم وأحوالهم ، فاللغة العادية لا تحتمل بدلالاتها الاتفاقية المعانى التى يتوصلون إليها معرفيا .. وهذا يذكرنا بما قاله النفرى : (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة . »

وإذا اردنا أن نفهم « روح » مذهب ابن عربى فى التأويل ، كان لابد لنا من أن نبرز فهم الموازاة التى وضعها بين القرآن والوجود .

فإذا كان القرآن هو كلام الله الملفوظ والمكتوب الذى أنزله الله على البشر ، فإن الوجود كله أيضا بكل كائناته هو كلام الله وآياته : « سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » فالجزء الأول من هذه الآية يدل على الكون الظاهر ، والجزء الثانى « وفى أنفسهم » يدل على المعرفة الباطنية التى ترى الوجود والنص معا فى ضوء جديد . « وليس المهم عند الصوفى فهم الكلام من خلال ظاهر اللغة ، بل الاستماع إلى المتكلم (الله) من خلال مجالات كلامه المختلفة على مستوى الوجود ومستوى النص معا .. ولا يمكن أن تتم هذه القراءة التى تستهدف الوصول إلى المتكلم إلا من خلال تلاوة القرآن على أساس بعديه : الوجودى والنصى معا . واستماع الصوفى إلى القرآن ليست إلا استماعا لكلمات الوجود من خارج واستماعا لكلمات نفسه من داخل . العارف إذن يرى الوجود كله كلمات الله ، ويرى كل كلام فى الوجود كلاما لله .

وعند ابن عربى ما يسميه « بالتلاوة الكلية » التى تنتظم ظاهر العبد وباطنه إذ جاء فى كتابه « مواقع النجوم » : إن على اللسان تلاوة ، وعلى الجسم بجميع أعضائه تلاوة ؛ وعلى النفس تلاوة ، و على القلب تلاوة وعلى الروح تلاوة ، وعلى السر تلاوة ، وعلى سر السر تلاوة . فتلاوة اللسان ترتيل الكتاب على الحد الذى رتب المكلف له . وتلاوة الجسم المعاملات على تفاصيلها فى الاعضاء التى على سطحه ، وتلاوة النفس التخلق بالأسماء والصفات ، وتلاوة القلب الإخلاص والفكر والتدبر ، وتلاوة الروح التوحيد ، وتلاوة السر الاتحاد ، وتلاوة سر السر الأرب وهو التنزيه الوارد عليه فى الإلقاء منه جل وعلا . فمن قام بين يدى سيده بهذه الأوصاف كلها . فلم ير جزء منه إلا مستغرقا فيه على ما يرضاه منه كان عبدا كليا ، وقال له الحق إذ ذاك حمدنى عبدى أو ما يقول على حسب ما ينطق به العبد قولا أو حالا . .

فى هذه الحالة يتلقى العبد مباشرة عن الله ، وإن شئنا الدقة يتوحد العارف بموضوع معرفته ، ويتوحد العالم بالمعلوم . إنها مرحلة العلم الكشفى التى تنتفى فيها ثلاثية المتكلم ـ الكلام ـ المستمع . وفى هذه المرحلة يسمع

الصوفى عن الله بلا واسطة ويتوحد القرآن بالوجود فى معرفة الصوفى وفهمه . وليست هذه الحالة سوى حالة اليقين المعرفى التى يدرك فيها الصوفى ثبات الحقيقة الالهية مع تغيرها وتنوعها فى الصور المختلفة .

وإذا كان السر الإلهى فى كل موجود هو باطنه . فكل موجود حى بحياة خاصة لا ندركها ، لأن هذا السر ليس إلا النفس الإلهى ، وعلى ذلك فإن كل شىء فى الكون ناطق مسبح لله تعالى ، وإن كان العامة لا يفقهون هذا التسبيح كما قال تعالى « وإن من شىء إلا يسبح بحمده ، ولكن لاتفقهون تسبيحهم » وقوله : « سبح لله ما فى السموات وما فى الأرض وهو العزيز الحكيم » وغيرهما من الآيات ، فالعارف وحده هو الذى يفقه هذا التسبيح ويدركه لأنه تحقق بحقيقة هذا السر الإلهى الذى لكل موجود وجه إليه » كما قال ابن عربى فى « الفتوحات » .

ويسوق المؤلف فى تضاعيف كتابه طائفة من الأمثلة والشواهد التى تبين مذهب ابن عربى فى التأويل وبخاصة فى الباب الثالث والأخير الذى عنوانه « القرآن والتأويل » . وإليكم مجموعة من هذه الأمثلة التى تبين بيانا واضحا ما اثبتناه فى هذا العرض المختصر لكتاب « فلسفة التأويل » .

يقول سبحانه وتعالى : « ثم استوى على العرش الرحمن فاسأل به خبيرا » فيتأول ابن عربى هذه الآية الكريمة بقوله : إن العارف صاحب المعرفة القلبية هو الخبير الذى يعلم معنى استواء الرحمن على العرش حسب منطوق الآية القرآنية ، لأن قلب العارف هو عرش القرآن « فيعلم لذوقه وخبرته اتصاف الرحمن بالاستواء على العرش ما معناه . وأمر من ليس يعلم ذلك أن يسأل من يعلمه علم خبرة من نفسه لا علم تقليد .. فالمسئول الذى بهذه الصفة من الخبرة يعلم الاستواء كما يعلمه العرش الذى استوى عليه الرحمن ، لأن قلبه كان عرشا لاستواء القرآن » (الفتوحات)

والفارق بين صاحب القلب وصاحب النظر فى فهم الاستواء على العرش أن صاحب النظر « انتقل من شرح الاستواء الجسمانى عن العرش المكانى بالتنزيه عنه إلى التشبيه بالاستواءالسلطانى الحادث ، وهو الاستيلاء على المكان الإحاطى الأعظم أو على الملك ، فما زال فى تنزيهه عن التشبيه ، فانتقل من التشبيه بمحدث ما إلى التشبيه بمحدث آخر فوقه فى الرتبة . فما بلغ العقل فى التنزيه مبلغ الشرع فى قوله تعالى : **ليس كمثله شىء** .

القلب هو الذى يسع الحقيقة فى إطلاقها ولا يحددها ، إنه بيت الرحمن أو عرشه الذى يسعه وقد ضاقت عنه السموات والأرض « ولما خلق الله أرض بدنك جعل فيها كعبة ، وهو قلبك ، وجعل هذا البيت القلبى أشرف البيوت فى المؤمن ، فأخبر أن السموات ـ وفيها البيت المعمور ـ والأرض ـ وفيها الكعبة ـ ما وسعته وضاقت عنه ، ووسعه هذا القلب من هذه النشأة الإنسانية المؤمنة ، والمراد هنا بالسعة العلم بالله سبحانه » (الفتوحات)

مثل آخر . يقول الله سبحانه وتعالى : « وإذا رأيت **الذين يخوضون فى آياتنا فقل الله ثم ذرهم فى خوضهم يلعبون** » يرى ابن عربى أن الضمير « هم » فى « ذرهم » يعود على الأسماء الإلهية . وهذا التأويل ينطلق من تصور أن الله هو الفاعل على الحقيقة من خلال الصور الظاهرة . وإذا كان هو الفاعل ، فهو الموصوف بكل الصفات التى وردت فى القرآن والتى تدل ـ فى ظاهرها ـ على فاعلين آخرين .

إن الظاهر المدرك أو الخبرة اليومية المباشرة قد توهمنا

أننا الفاعلون على الحقيقة ، خيرا كان الفعل أم شرا . والحقيقة التى يصل إليها الصوفى هى أن الأسماء الإلهية هى الفاعلة على الحقيقة من وراء صور الموجودات الظاهرة يستوى فى ذلك الإنسان وغيره من الموجودات . قد نتوهم من خلال الخبرة اليومية أن الكافرين والمشركين هم الخائضون فى الآيات على الحقيقة ، ويدرك الصوفى أنهم مجرد صور تتحرك بأيدٍ خفية هى الأسماء الإلهية . وينطلق ابن عربى من هذا الفهم القائم على اشتراك الدلالة وتعددها ليحل معضلة الجبر والاختيار ، فالانسان مخير من حيث ظاهره وصورته ، ولكنه مجبر من حيث باطنه وحقيقته فهو مجبر فى اختياره وإن لم يحس مثل هذا الجبر إلا العارفون من أهل الله الذين يكشف لهم الأمر على ما هو عليه .

من هذين المثلين نتبين أن اللغة عند ابن عربى بجوانبها و أبعادها المختلفة تتحول إلى شفرة تعكس كل حقائق الوجود من عالم الألوهة إلى العام الحسى المشهود . وفى ظل هذا التصور للغة تتسع أدوات التأويل من ابن عربى اتساع أبعاد اللغة ، ويتحول القرآن بدوره إلى مجموعة من الرموز تتجاوز إطار اللغة الوضعية الاصطلاحية لتدل على حقائق الكون والوجود .

وبذلك يكون من الواضح لنا فى ختام هذا العرض أن مفهوم التأويل عند ابن عربى معناه رد الشىء إلى أصله وباطنه على مستوى الوجود ، ورد معنى كلمات الله اللفظية إلى معانيها الوجودية ، فالتأويل مأخوذ عنده بالمعنى اللغوى القديم لا المعنى الاصطلاحى المتأخر .

تأليف : و .ب ستانفورد

ترجمة : شيرين أبو النجا

أعداء الشعر :
الأخلاقيون والساسة

ينحصر اهتمام الساسة والأخلاقيين فى تأثير الشعر على القراء ، فهم يؤمنون أن وظيفة الشعر الأساسية تنحصر فى تحسين الشخصية عن طريق الإرشادات وضرب الأمثلة . والمؤمنون بهذا المبدأ يجدون انه يجب فرض الرقابة على الشاعر الذى يخفق فى الوصول إلى مستوى معين فى قصائده ، أو نفيه

إن المدافعين عن الشعر ضد هذه الهجمات الأخلاقية ، غالبا ما يقبلون هذا المبدأ النفعى ، ويؤمنون بأن أعظم قيمة للشعر هو أن يكون تربوياً ، وقد قامت قصائد هومر منذ العصور القديمة على هذا النحو ، وقد ذهب باحث أكاديمى معاصر إلى حد القول بأن هومر قدم قصائده ليس بوصفها عملاً فنيا ، ولكن بوصفها تجميعا للتراث الادبى المتوارث ! ولكن هومر نفسه لم يشر ابدا إلى أن غرضه كان تعليميا أو أخلاقيا ، رغم أن بعض شخصياته تقول بعض الملاحظات الأخلاقية . وقد قرر هومر أن وظيفة الشعر الأساسية هى إدخال اللذة على النفس ، بمعناها الحسى والعاطفى والفكرى . وفى الواقع فإنه يمكن تعلم الكثير من قصائد هومر عن الخير والشر والعدل والظلم والغضب والصبر والرأفة والقسوة .

وعلى أية حال فإن النظرة التعليمية للشعر تعد عبثا . ولا يمكن الجزم بأن هومر قد وضع كتيبا عمليا للإغريق فى القرن الخامس عشر كما ذكر اسخيلوس . وكما جاء فى الأساطير فإن أورفيوس كان مطربا ذا قوة خرافية أكثر منه معلما أو مصلحا . وإنه لمن غير الشرعى أن نخلط بين النمط الشعرى الهوميرى والهسيودى ، وهذا ما حذرنا منه هسيود نفسه فى (أصل الآلهة) . وكانت هذه الدعاوى المغالى فيها ملائمة لافلاطون كمقلِّل من قيمة الشعر . فقد ألقى باللوم على هومر لعدم كفاءته كمعلم مفيد . وهذا يبدو كإلقاء اللوم على مؤسس المسيحية بسبب المزاعم العبثية التى أطلقها اتباعه فى العصور الوسطى وهم يتحدثون عن أمور العلم حديث الأساقفة .

ولم يكن لدى ارسطو أى شىء يذكره فى كتابه فن الشعر عن الوظائف التعليمية للشعر ، ويرجع هذا إلى احتمال أنه اعتبر هذه الوظائف أشياء ثانوية بالنسبة لطبيعة الشعر وغرضه . وفى الواقع فإن تأكيده على أن الشعر عليه أن يبدل الوقائع لكى تتمشى مع فنه ، ينفى فكرة أن الشعراء معلمون ، وتعد المحاكاة بالنسبة له سمة الشعر الأساسية ، وهذا ما يجعله يرفض منح لقب شاعر لمعلم أو عالم يكتب مستخدما بحور الشعر مثل امبدوقليس .

ومن السمات البارزة فى كتاب فن الشعر ، تأكيد ارسطو على اهمية العناصر التى تضفى متعة على الشعر . مثل متعة النهاية السعيدة ، ومتعة ممارسة تجربة الإحساس بالشفقة والخوف بشكل شعرى ، والمتعة التى يمكن أن نصل إليها من خلال وحدة سليمة البنية ، وكذلك متع العناصر الموسيقية والسجعية والمرئية ، ومتعة الإحساس بالروعة ، ومتعة الاستماع إلى حدث مُقدم بطريقة مضغوطة (مقارنةً بشعر الملاحم) . وهناك ايضاً ــ كما يعتقد ارسطو ــ متعة التعرف والاستنتاج كما يحدث عندما نتعرف على شخص فى رسم .

ويجدر بنا هنا أن نسهب قليلاً بالحديث عن مذهب « المتعة » فى الشعر ، وذلك لان النقاد فى اغلب الأحيان يترددون فى الإقرار بأنها ذات اهمية رئيسية . وكما ذكرنا فى فصل سابق ، فإن هومر على عكس هيسود ، يؤمن أن الهدف الرئيسى للشعر هو إعطاء المتعة . وقد جعل اوديسيوس Odysseus يعبر عن رأيه هذا فيقول : إنه ليس هناك ما هو أكثر بهجة من انتشار السعادة والسرور بين المحتفلين الذين يستمتعون بالطعام الشهى والنبيذ وأنشودة الشاعر . ويضيف قائلاً : فى الحقيقة يبدو لى هذا انبل إحساس فى القلب . ومؤخراً اعتبر أساتذة علم الأخلاق ومنهم افلاطون أن ذلك يؤدى إلى استنكار مذهب المتعة . وقد تنوعت وجهات النظر تجاه المتعة بشكل عام ، ومتعة الشعر بوجه خاص . وقد كانت أوائل الآراء التى سُجلت فى هذا الموضوع قائمة بشكل مرعب . فقد قيل أن فيثاغورس قد ذكر أن . « المعاناة شىء جميل ، ولكن المتع بأى شكل تعد شيئاً سيئاً : لقد جئنا إلى الحياة من أجل العقاب وعلينا أن نُعاقب » . وعلى الجانب الآخر ، فإن ديمقريطس Democritos « الفيلسوف الضاحك » والذى كانت من سماته السعادة جعل المتعة أساساً لأخلاقياته وأكد أن الاعتدال يزيد المباهج ويجعل المتع أعظم . أما انتستين Antisthenes أول الكلبيين (فلاسفة آمنوا بأن الفضيلة هى الخير الأوحد وبأن جوهرها ضبط النفس) لم يقبل أى متعة سوى المتعة الناتجة عن العمل الجاد الشاق ، وقد حذر اتباعه من دراسة الادب . ويقف اتجاه افلاطون Plato فى (الجمهورية) قريبا من اتجاه فيثاغورث .

إن ارسطو بتأكيده على اللذة ، وخاصة اللذة النفسية الناتجة عن الشعر التراجيدى ، قدم دحضاً قوياً لمبدأ العكوف على اللذات . فهو لم يكن مثل ابيقور ولكنه كان مثل ديموقريطس الذى تعرف تماماً وبحرية ، على مبدأ اللذة كدافع إنسانى أساسى .

وبفضل دفاع ارسطو والاتجاه الإغريقى العام ، قام معظم النقاد برفض المذهب التطهرى (البيوريتانى) فى الشعر والفن . ولكن من بين الفلاسفة ظهر الرواقيون ، بإصرارهم على « الواجب » وبالتالى اتجاههم إلى المذهب النفعى . أما منافسوهم وهم الأبيقوريون فقد عارضوا كل هذه المحاولات الأدبية والفنية باعتبار أنها تؤثر على رباطة الجأش .

وقد قام ابيقور بنبذ قصص هومر « الحمقاء » ووصف الشعراء بأنهم غوغاء مزعجون وقد رفض فيلوديموس النظرية التى تقول أن قصائد هومر تعليمية او اخلاقية ، أو أن الشعراء لديهم اى معرفة خاصة ، أو ان هناك اية علاقة بين الشعر والواقع . فقد كان الشعر بالنسبة له ظاهرة لانفع منها . وفى مقاله « كيف يجب على الشباب ان يدرس الشعر ؟ » يناقش بلوتارخوس بعض الاعتراضات التقليدية بأسلوب منطقى متميز . فهو يسلم أن للشعر قيمة تعليمية لانه يمثل مقدمة جيدة لعلم الفلسفة شريطة أن يكون الشباب على وعى بالأكاذيب التى يقولها الشعراء ، وعلى وعى ايضاً بالاضطرابات العاطفية التى يمكن أن يسببها الشعر . والشعر فى وجهة نظره لا يجب أن يُحرم أو يُراقب .

ويقول بلوتارخوس إن الشعر هو فن المحاكاة . وبالتالى ، فعلى الإنسان أن يُعجب بالأعمال التى تحاكى الشر أو القُبح ، فإن الإنسان يمكنه أن يجد المتعة فى تأمل مهارة الشاعر أو الفنان عند المحاكاة ــ كما تقول النظرية الارسطية . يجب على الشباب أن يعرف أن الأفعال السيئة « الدنيئة » الصادرة عن الشخصيات الشريرة فى الادب ليست بالضرورة شخصية الشاعر نفسه . (ويستحضرنا هنا قول كتالوس (Catullus) « إن من الواجب على الشاعر أن يكون فاضلاً ولكن ليس بالضرورة أن تكون قصائده كذلك » ويؤمن بلوتارخوس بأنه يجب عدم تفسير الأحداث اللاأخلاقية فى قصائد هومر وغيرها بشكل مجازى بالإضافة إلى ذلك ، فإنه يجب على قراء الشعر عدم إظهار إعجابهم الشديد بأبطال مثل اخيل Achilles فلو أنهم طبقوا هذه النصيحة لتم إنقاذ العديد من الشباب الذين تطوعوا فى معسكر الدردنيل عام ١٩١٥ .

ويوضح بلوتارخوس مغزاه بضرب الأمثلة من قصائد هومر . فعلى سبيل المثال ، ليس من الصواب أن نلوم نورسيكا Naursicca على جرأتها الزائدة عندما فضلت يوليسيس (Ulysses) على أحد البحارة أو الراقصين فى بلدتها الصغيرة (الأوديسا ــ الكتاب السادس) . إذ أن ذلك يدل على حكمتها وبعد نظرها ، وبشكل عام ، يؤمن بلوتارخوس بأهمية الشعر إذ يغوص فى النفس البشرية ، ويقدم أمثلة للفضيلة . إذن يجب على الشباب أن يدرس الشعر تحت التوجيه الحريص وذلك استعداداً لدراسة الفلسفة (كما اباح رجال الكنيسة المسيحية دراسة الشعر الوثنى أستعداداً لدخول الكنيسة) .

وبهذه الطريقة يكون بلوتارخوس قد بذل ما فى وسعه للدفاع عن الشعر ضد الأعداء المتزمتين . وبالإضافة للفلاسفة فإن العلماء أيضاً كان لهم رأى فى هذا الخلاف بين المؤمنين بمبدأ المنفعة ومبدأ المتعة . فقد ذكر اراتوسينوس أن هدف الشعراء كان التأثير العاطفى ، ومن ثم فهو هدف نفسى وليس تعليمياً . ولذلك فعلينا ألا نبحث فى الشعر عن محتوى فكرى أو علمى أو حقائق تاريخية . ولكى يدعم وجهة نظره فقد أبرز أخطاء علمية مستخدمة فى قصائد هومر ، غير أن العالم الجغرافى استرابو ، على النقيض من سلفه ، قد حاول إثبات أن هومر كان مصدرا حقيقيا للمعرفة ، واقتبس استرابو بعضاً من المقتطفات التى اثبتت أن هومر من الناحية العلمية كان موفقاً . وقد قدم هوراس فى كتابه فن الشعر موقفاً رومانياً وسطاً هو : إذا اراد الشاعر ان يحظى بموافقة عامة ، فعليه أن يربط النافع بالممتع . وفى القرن الثامن عشر ، ذكر الناقد العظيم صامويل جونسون أن الغرض من الكتابة هو التعلم ، والغرض من الشعر هو أن يعلم ويمتع .

وقـد نـادى المسيحيـون الأوائـل بمبـدأ التشـدد الأخلاقى ، وقد ساد هذا المبدأ فى العصور الوسطى ، غير أن الشعر الممتع قد حاول البقاء فى ذلك الوقت وأعاد له عصر النهضة هذا الاحترام . فعلى سبيل المثال ، استطاع شكسبير أن يخبر قراءه بأنه يكتب من أجل إمتاعهم . غير أن فتـرة التطهير يـين (البيوريتـانيين) التى تلت عصر النهضة قد خنقت هذا النوع من الأدب ، إلا أنه استطاع أن يعود أكثر قوة فى عصر استعادة العرش والكلاسيكية الجديدة . ومع بداية القرن التاسع عشر تظهر البيوريتانية الجديدة الأكثر تزمتاً ، ثم الماركسية ثم مذهب فرويد .

ومن الغـريب أن معظم أنصـار الشعـر فى العصـور الحديثة لم يستطيعوا الدفاع عن مبدأ المتعة فى الشعر . فقد دافع كل من سدنى وشيلى وارنولد عن الشعر بناء على أسس تعليمية وأخلاقية أو افلاطونية جديدة . إلا أن وردز ورث استطاع فى عصر ازداد فيه التشدد الدفـاع **عن مبـدأ المتعـة فى الشعـر كـدافـع شريف وأساسى فى الأدب . إلا أن المتشددين قد أساءوا لمبدأ المتعة وخاصة فى أعمال بودلير واوسكار وايلد .**
ومن الطبيعى أن يتوقع الإنسان بعد الحرب العالمية الأولى عودة أخرى إلى مبـدأ المتعة فى الأدب ، غـير أن الرواد المفكرين قد فضلوا الارتكاز على مفاهيم مثل التعبير عن النفس أو قوة الحياة أو الرفاهية العامة بدلاً من المتعـة البسيطة . وقد كتب فرويد كتابات دقيقة عن مبدأ المتعة ، ولكنه وصف هذا المبدأ بأنه نوع من الهـروب ، وقد فسر الرواية على أنها حلم من أحلام اليقظة لا قيمة له .

وهذا الرفض لمبدأ المتعة كدافع أولى فى الشعر والفن يعتمد على النقد الكلاسيكى المعاصر ، وإذا حاول أحـد المحاضرين أن يؤكد أن الشعر يكتب من أجل المتعة ، فإن الكثيرين من مستمعيه سوف يظن أنه ليس جاداً ولكنه هاو وغير محترف وتبدو لى الاعتراضات على ضرورة مبدأ المتعة فى التذوق الأدبى خاطئة لثلاثة أسباب :

أولاً : تقديم الأدب المبنى على المتعة وكأنـه قد صُمم لأسباب تعليمية وأخلاقية يعد إجحافاً بالكتاب وتضليلاً للقراء .

ثانيا : عند ما تكون ، هل يجدر من الناحية التعليمية أن نحد من المتعة الحسية والذهنية التى يقدمها الشعر وهى دافع رئيسى ومهيمن على حياة البشر .

ثالثاً : اليس من الواقع أن هـومر وشعـراء آخرين قدماء كـان دورهم أفضل فى الحيـاة من الكُتاب الـذين انتقـدوهم بشدة بسبب البهجـة التى كـان يتمتـع بهـا جمهورهم ؟ وبالطبـع إن كل معلم نـاضج مـدرك تمامـاً للأخطار التى يمكن أن يسببها مبدأ المتعة الذى لا هدف له ولا نظام ، وكذلك التطرف من جانب اليونانيين القدماء . ولكن هل سبب مبدأ المتعة أضراراً اجتمـاعية أكثـر من المذهب البيوريتانى ومبدأ التكفير ؟

وعلينا أن نفهم ما اعتبره افلاطون الاعتراض الأكثر جدية وأخلاقية ضد الشعراء وخاصة كُتاب المسرح . فى الجـزء الأخير من كتـاب **الجمهوريـة** اتهمهم سقـراط و (افلاطون) بأنهم يثيرون مشاعر الناس إلى حد كبير ولا يعيرون اهتماماً للتحكم فى النفس البشرية . ويُعد هذا تشتيتاً لهؤلاء المعلمين الذين يقدمون التراجيديا اليونانية على أنها تجربة عقلانية . هناك دليل فى تـاريخ المسـرح اليـونـانى فى حـادث Phryrichos فى كتـاب Capture of Muilelos ؛ على أن الجماهير فى العروض المسرحية يمكن تحريك مشاعرها بقوة . فالمسرح الإغـريقى بموسيقـاه ورقصـه ، والسجع المتخم ، يتضمن عنـاصر شعـوريـة افتقدها المسرح الحديث . وإلى جانب ذلك ، يبدو أن شيئاً

ما من الديونيسية Dionysiac قد أعيد إحياؤه فى الجمهور عندما كان العرض حياً . وعلى أى الأحوال ، لا شك أن أفلاطون وجد للمسرح فى عصره يشكل خطراً ممتعاً ، ومن أجل المجتمع المثالى الذى ينشده قام بطرد الشعراء من جمهوريته ، وقد حدث أن قام بعض الناشرين بحذف حوادث كبيرة من الإلياذة لعدم موافقتهم على الأخلاقيات التى تتضمنها .

وفى العصور الحديثة بلغت الرقابة ذورتها إما عن طريق التغيير أو الحذف وذلك عندما أنتج الدكتور بودلر Bowdler نسخا عائلية من شكسبير وجيبون . وفى عام ١٨٣١ أعاد تشارلز ولهلم يستوكر طبع هيرودوت وقد قلل الجزء الثانى كله إلى صفحة واحدة ، وذلك « للتخلص من كل تعبير يمكن أن يكون مثاراً للاعتراض . وقد ساد أسلوب بودلر Bowdler فى كل الطبعات الكلاسيكية المدرسية التى تقدم لدارسى اللغات ، واستمر الحال كذلك حتى القرن العشرين . وقد قام هؤلاء الناشرون بضغط أجزاء كبيرة من الكتب أو حتى حذفها بغض النظر عن وحدة النص وبدون ذكر لهذا الحذف ، وحتى الآن ، وقد انتشر الأدب الإنجليزى ، إلا أن القليل من الناشرين يشعرون بالحاجة إلى فرض الرقابة . وقد ظهرت مؤخراً طبعة حديثة لكتالوس Catullus وقد حُذف منها ثلث القصائد ، لأنها « لا تعبر عن نفسها بالإنجليزية .

والتحريم الكامل ، وهو النوع الثانى من أنواع الرقابة ، له تاريخ طويل يمتد من كلايستثين السيكونى « مرورا بفهرس التطهير » وحتى مجالس (هيئات الرقابة الحديثة). وقد كان المتطهرون الإنجليز على نفس القدر من النشاط الذى كان عليه الكوريا الرومانيون فى هذا الشأن . ولكن متطهرا إنجليزيا هو جون ميلتون ، كان أول من نادى بالحرية الأدبية قبل فولتير فى « ايريوباجتيكا » عام ١٦٤٤ . وقد كان كشاعر يؤمن بالقوة الخفية للكلمة .

ولكن ، بالرغم من الرغبة الطبيعية لدى الشاعر فى حرية التعبير ، فهل يستطيع المدافعون عن الشعر الذين يهتمون أيضاً بمصلحة المجتمع ، أن يدينوا بصراحة تحذيرات أفلاطون الحماسية من التأثير اللاأخلاقى فى الأدب ؟ . وهل نستطيع فى هذا الجو من العنف فى عالمنا المعاصر أن نرفض رفضا باتا رأيه القائل بأن بعض أنواع الأدب — حتى لو كانت من أرفع الأنواع — قد تجعلنا أسوأ مما نحن عليه كمواطنين وذلك عن طريق دفعنا إلى تقليد بعض الأفعال اللاأخلاقية أو إثارة أهوائنا ؟ ولنأخذ مثالاً حديثاً ذائع الصيت : هل كانت جرائم قتل المغاربة البشعة فى إنجلترا منذ سنوات مضت ، بما انطوت عليه من تمثيل مرعب بجثث الضحايا الأطفال ، نتيجة لقراءة القتلة لأعمال « سيد » وأمثاله من الكتاب الذين وجدت كتبهم فى حوزتهم ؟ أم هل كانوا يقرأون تلك الكتب لأن الرغبة كانت لديهم بالفعل فى ارتكاب هذه الجرائم ؟ أيضا ، حينما يعترف شاب فى اسكتلندا أنه تسبب فى حريق كبير لأنه شاهد فيلما يحرض على الحريق اسمه « الجحيم المرتفع » هل كان يقرر حقيقة أم كان مصاباً بجنون الحرق حتى قبل مشاهدة الفيلم ؟

وللأسف لم تصدر أية تفسيرات عن الأسباب والنتائج الخاصة بهذه المشكلة الكبيرة من الباحثين النفسيين أو علماء الجريمة . وبصفة عامة يبدو أن علماء النفس يؤمنون بتفسير نظرية التطهير عند « أرسطو » التى تقول إن مشاهد العنف والقسوة والفزع فى الأدب والفن لها تأثير طيب أكبر من تأثيرها السىء . وعلى الجانب الآخر يؤمن المسئولون عن القانون والنظام والمعلمون أيضا ، بأن

افلاطون كان على حق . وإذا كان الرأى الثانى هو الصحيح . لاستطعنا إثبات أن عرض مسرحية **اوديب** يشجع على القتل والفسق بالمحارم والانتحار ، وتشويه النفس ، أو أن قراءة « **سيد** » سوف تتسبب فى مذابح أخرى ضد الأطفال ، فمن هو ذا الإنسان العاقل الذى سوف يرفض السماح بقدر ما من الرقابة ؟ وعلى الجانب الآخر هناك العديد من الأسباب الممكنة للعنف والقسوة فى العالم مما يجعل من الإجحاف أن ننتقى الأدب والفن من بينها لتفرض عليه أعنف الرقابة ، ويزداد الإجحاف إذا اخترنا الشعر كما فعل **افلاطون** ليكون المتهم الأول . ومن الواضح أن **افلاطون** شن هجومه الأول على الشعراء بسبب مهارتهم الفائقة فى تطويع القدرة السحرية للكلمة المسموعة . لم يكن فى عصره أية وسيلة اتصال لها القدرة على التأثير على الناس بقوة مثل الشعر الذى تفوق حتى على الخطابة .. ولكن مثل هذا السبب غير قائم الآن .

وفى النهاية فإن الدفاع عن الشعر ضد نظرية التقليد اللاأخلاقى **لافلاطون** يقوم على وجود نوع من أنواع التطهير ، وهنا سأسوق نوعاً واحداً من أنواع الشهادة لصالحها . هذه الشهادة مأخوذه من كتابات كاتبين حديثين ذوى مشاعر شخصية معروفه للجميع ، وهما **تنيسون وآرنولد**.شَعَر **تنيسون** وهو فى مرحلة حياته الأولى كشاعر بقسوة آلام ما يمكن أن يسمى « **البحث عن هوية** » ومثل الكثيرين فى العصر الفكتورى فقد شعر بداخله بصراع قُوَّتَى الطهارة والشهوة،والنشاط والكسل والتقشف والترفه،والفخر والكآبة،والأمل واليأس،وقد استطاع بجعل خياله يخالط الشخصيات البطولية التاريخية أن يجد بعض التطهير لنفسه . وفى قصيدته عن القديس سايمون الناسك تقمص النقيضين القديس والأثيم،وفى قصيدتى« **آكلى اللوتس** » « **ويوليسيس** » يضع الفتور والتثاقل ضد المغامرات البطولية . وفى « **السير جالاهاد** » مجُد الطهارة والنقاء ، وفى **تايثونس** ناقش شغله الشاغل وهو التهالك والموت . وفى « **السير لانسلوت** » التى تشكل جزءاً من « قصائد الملك » تعمق داخل روح رجل حائر بين الإيمان والكفر والشرف والعار . وقد قال « **تينسون** » **بنفسه انه بعد وفاة صديقه** « **آرثر هالام** » ساعدته كتابة قصيدة « **يوليسيس** » على المضى قدما ومواجهة صراع الحياة ببساطة أكثر مما ساعده أى جزء من (In Memoniam) .

ويمكن تتبع نفس التأثير التطهيرى فى العصر الرومانى مع شعراء آخرين وجدوا الثقة بالنفس من خلال إحساسهم بالهوية المشتركة مع شخصيات تاريخية بطولية أو مأساوية ، وقد جاء كل هذا فى عصر ما قبل محاولات التحليل النفسى الكشف عن أسرار ما أسماه « **دانتى** » « **بحيرة القلب المظلمة** » . وإذا توفر لدينا المزيد من المعلومات عن حياة الشعراء الملحميين والدراميين الإغريق والرومان ، يمكن أن نجد دليلاً على انهم أيضاً وجدوا ذواتهم فى بعض شخصيات كتاباتهم الرئيسية.نجد مثلاً **اسخيلوس** المتهم بالإلحاد فى **بروميثيوس** ، **وسوفوكليس** بعد انهيار شخصى فى **اجاكس** ، **ويوريبيديس** المهموم من الشهوانية المنتشرة فى عصره فى **هيبوليبوتوس** . ولكن مع غياب المعلومات عن المشاعر الشخصية للشعراء الكلاسيكيين ، فإن هذه التكهنات ليس لها أساس .

وما حدث **لتنيسون** ، إذا كان ما افترضته صحيحاً ، كان نتيجة طيبة لذلك النوع من التقليد الذى رأى **افلاطون** انه ضار فى كتابه « **الجمهورية** » ، ذلك النوع الذى تصبح فيه درجة الاندماج عالية جداً لدرجة أن شخصية الإنسان تمتزج لبرهة من الوقت مع موضوع

القصيدة . وعملية التوحد الخيالى مع شخص آخر هذه تختلف عن نوع التقليد الذى هو عبارة عن اختيار قديس او بطل ما بفرض التقليد الواعى فى حياة الإنسان مثلما نجد فى استخدام إنسان مسيحى لكتاب « تقليد المسيح » لثوماس كمبس . فى هذا الكتاب نجد عملاً إرادياً واعياً ومدبراً ، بينما يشكل التطهير بالتقليد عند تنيسون نوعاً غير واع من التقليد . فقد كان يعتقد أنه يكتب قصيدة عن « يوليسيس » ولكن فى النهاية وجد أنه كتب قصيدة عن حالته هو النفسية .

ويمكن ايضاً ان نجد نفس التضاد بين التقليد الواعى وغير الواعى فى قصائد لماثيو آرنولد . حينما بدأ قصيدة بسؤاله :

تسال يا عقلي من هو السند في هذه الايام الرديئة ؟

ثم يستمر فى القول بأن دعاماته هى هوميروس وإبيكتيتوس وبصفة خاصة سوفوكليس ، كان حينئذ يكتب فى حالة انفصال عقلانى جامد ولم يكن هناك شبهة لأى تعاطف شخصى . ولكن الحال يختلف فى قصيدته « الطالب الغجرى » والمستمدة من قصة « جلانفيل » التى تحكى عن شاب من إكسفورد ترك دراسته وانضم إلى الغجر ، واصبح يؤمن بان لهم نوعاً متوارثا من التعليم فيما بينهم يمكنهم من صنع المعجزات بقوة الخيال التى يسيطر بها على خيال الاخرين . هنا يقابل آرنولد بطريقة خفية الكآبة والحزن داخل قلبه بروح الطالب الغجرى المتحررة من الضعف المريض والشك الفاتر الهمة ، والمتحررة ايضاً من المرض الغريب المسمى بالحياة الحديثة وعجلتها المريضة وأهدافها الممزقة وأعبائها الكثيرة على العقل والقلب . وقد أعجب بهذا الطالب الاكاديمى المتحرر وبمثاليته التى لا تخبو ، التى :

لا تزال تحتضن ذلك الامل الذى لا يقهر
ولا تزال تمسك بذلك الظل الحصين

وذلك بعكس دائرة آرنولد نفسه من المعاصرين .

الذين يتحركون بكسل بدون امد او مدى
الذين يكد كل منهم بدون أن يعرف لم يكد
وكل منهم يعيش نصف مائة حياة مختلفة
الذين ينتظرون مثلك ، ولكن ليس بامل ، مثلك

ولكن بالرغم من الحزن العميق فى ذلك التضاد بين المواطن المسئول والمتشرد الهارب ، فإن آرنولد يجد صوراً لمغامرات وقوى جديدة فى التشبيه القوى الذى يختم به القصيدة . فهو يقفز بخياله مبتعداً عن اوكسفورد وإنجلترا الفكتورية إلى جزيرة فى بحر إيجه فى الايام الاولى للمغامرات الإغريقية ، ويرى سفينة ساحلية إغريقية مبتهجة قادمة تحمل

سادة الامواج الشباب ذوى القلوب المرحة

ويرى ايضاً التاجر التيوانى يراقب قدومهم خلسة . كما راقب آرنولد فى خياله الطالب الغجرى ، ولكن التطهير قد حدث الآن . فالتاجر الذى يمثل الاب الروحى لآرنولد لم يكتف بالجلوس والبكاء على حظه التعس ، ولكنه فعل كما فعل يوليسيس فى نهاية قصيدة تنيسون إذ :

امسك الدفة ونشر مزيداً من الاشرعة وبكبرياء بقى متماسكاً ليلاً ونهاراً بجاه Middland الزرقاء العاصفة بين (سرت) وأرض صقلية الناعمة إلى حيث يموج الاطلنطى .

هنا تلاشى الاكتئاب وجمود الحس حيث يلوح عالم جديد مُنتظر .

وما شعربه الشعراء أنفسهم حين نظموا مثل تلك القصائد ، شُعَر به العديد من القراء حين قرءوها وحين قرءوا كل الأعمال الأدبية العظيمة ، بدءاً من **الإلياذة** حتى في **انتظار جودو** ولكن حين نعود إلى الفكرة الرئيسية في هذا الحديث ، فإن تلك الأعمال الأدبية لم تكتب من أجل أهداف أخلاقية أو مادية . بل كُتبت لأن طبيعة مؤلفيها كانت تحتم عليها أن يكتبوها كرد فعل طبيعى للحياة والفن . وبنفس الطريقة فقد كان **هوميروس** ومعاصروه فنانين لا واعظين ، مكتشفين لا مصلحين ، ولكن من سخرية القدر انه فى حين تُكتبَ كل هذه الأعداد من الخطب الوعظية والأخلاقية ثم تسقط فى هوة النسيان على مدى القرون،فإن تلك الاستكشافات داخل النفس البشرية لا تفقد أبداً قدرتها على جعل حياتنا أكثر متعة واحتمالاً .

محمــد المخــزنجى

العميـــــان

سأدلك على مكانهم ، وسيكون مثيراً أن تراهم فى هذا المقهى شبه المظلم يمضغون ساعات عتمتهم على مهل ، فعندما تصل وأنت على الكورنيش إلى هذه النقطة المسماة : « ساحة العُمى » ـ وهى على مبعدة مائتى متر من مدخل الكوبرى القديم ـ ستستدير لتواجه الضفة الأخرى من الشارع ، وتعبره لتجد على الرصيف بعضاً منهم فى هذه البقعة المواجهة لنوافذ المقهى المغلقة والمسماة ـ أيضا ـ بمحطة « سرفيس العُمّى » . ربما لأن عربات الميكروباص تتوقف عندها وهى بقرب مقهاهم ، وربما لأنهم كثيرا ما يهبطون من العربات أو يصعدون إليها فى هذه البقعة . بعد ذلك ستستدير لتدخل فى الشارع الجانبى الذى لا تدخله السيارات ، وتتواثب بين مشنات بائعى الذره المشوى والجميز ، وتدور حول عربات البطاطا والترمس والفول السودانى واللب ـ التى يعمل عليها جميعاً بائعون جائلون من العميان ، وعلى الرصيف سيكون باب المقهى أمامك مباشرة ، إلى اليمين . وربما أنك لن تنتبه إليه بسرعة لأن مصاريعه معظمها مغلق باستثناء ضلفة مواربة تسمح بعبورهم المتردد وهم يدخلون ويخرجون ، فرادى ، وغير عجولين ـ يتحسسون أمامهم بعصى العميان أو بأقدامهم البطيئة المتوجسة . ادفع هذه الضلفة وادخل دون أن تتهيب الظلمة التى ستفاجئك ، لأنك ستعتادها شيئاً فشيئاً بينما أحداقك تتأقلم وتتسع . وبالطبع ستكون قد اصطدمت إلى ما لا نهاية بالكراسى والترابيزات وتعثرت قدماك فى أقدامهم وأعقاب عصيهم التى ركنوها إلى جوارهم . ولا تخش أن تتسبب فى دلق المشاريب الموضوعة على الترابيزات ، لأن ذلك لن يحدث أبداً . فهم فى هذا المقهى يحملون مشاريبهم الموضوعة فى أقداح من الميلامين الثقيل بين أياديهم ومنذ اللحظة الأولى عندما يناولهم إياها جرسون أعمى مثلهم . وهذا الجرسون يحمل إليهم الطلبات فى درج خشبى تمنع جوانبه المرتفعة هذه الأقداح من السقوط أو حتى الانزلاق بعيداً . وبعد أن تألف عيناك الظلمة ، فتش عن مكان

مناسب تجلس فيه لتتأملهم وهم يميلون على بعضهم البعض ويتحادثون فى خفوت ، أو يشردون مسرحين ابصارهم الضائعة فى الظلمة . سيدهشك كثيراً أن ترى كثيرين منهم منهمكين فى لعب الدومينو والطاولة والشطرنج تحسساً ودون اى خطأ ، ولابد أنه قد حفرت فى قطعها او على رقعها علامات فارقة . سيبدو لك المنظر رغم ظلمته وغرابته وديعاً ومسلياً ، إلى ان يحدث ذلك الانقلاب الكبير فى المقهى ، والذى يمكن ان تجرب أحداثه بنفسك ، أو لعلك تفضل ان تكون مجرد مشاهد له إذا لم تسمح لك روحك بمثل ذلك الهذر القاسى . وإذ كانت روحك تسمح فإننى أوصيك أن تستبقى ذلك للنهاية . لأنه سيتوجب عليك حينئذ ان تفعل فعلتك وتفر وإلا امسكوا بك ـ وهم يستعيدون وعيهم سريعاً ــ وفتكوا بك شر الفتك . فلتكتف إذن فى البداية بالمشاهدة ، برؤية لعبهم الغريب هذا وتأمل شرودهم المرير . شرود وجوه لاعيون فى محاجرها لكنها تعطيك أشد الانطباع بتحديقها فى زمن بعيد ، زمن كانت لهم فيه عيون وأبصار .

* * *

كان ذلك فى أيام أحد المحافظين السابقين والذى اشتهر بين الناس باسم « أبو بطن » . وقد كان رجلاً طويلاً وعريضاً واكرش ، وكان ضعيف البصر جداً حتى قيل إنه لم يكن يرى ابعد مما تمتد يده التى يأكل بها . وقد كان شرها ونهما حتى أشيع انه كان يحمل دائما فى جيوب ستراته الفخمة ادوات طعام كاملة : سكين وشوكة وملعقة ومجموعة من أعواد تسليك الأسنان . كل هذا ليكون مستعداً للسقوط ببهجة على أية مادبة يدعى إليها . وفى هذا الشأن قيل إن امتلاك قلبه كان لا يتأتى إلا عن طريق امتلاك بطنه ، ومن ثم كانت تنهال عليه الدعوات إلى المآدب بلا انقطاع . يوجهها إليه المتأولون الطامعون فى رسو مشروعات المحافظة الوهمية على شركاتهم الوهمية ، وأصحاب الثروات المفاجئة الذين يريدون تبوير أراض زراعية للاتجار فيها كأراض للبناء ، وطلاب القروض الضخمة بلاضمانات من البنوك المحلية ، والراغبون فى أحتكار الأراضى المستصلحة دون أية نوايا لزراعتها ، وعشاق امتلاك الفيلات والشقق المطلة على النيل أو على شاطىء البحر بأسعار حكومية ، رمزية ، وحتى تجار المخدرات الذين يريدون أن تغض الشرطة الأنظار عنهم . هؤلاء وغيرهم من أصحاب المطامح والمطامع كانوا لا يكفون عن توجيه الدعوات إليه . وكان يلبيها جميعاً حتى أنه اختص مدير مكتبه وسكرتيره الشخصى بأن يقوم بالتنسيق بين الدعوات لتشمل مواعيدها الوجبات الثلاث وتمتد لعدة أيام مقدماً ، وقيل أن امتدادها لم يقل ابداً عن شهر كامل . لقد كان يجد فى طعام المآدب مذاقاً طيباً يفوق مذاق اى طعام يعدُّ له فى قصر المحافظ الذى يقوم على خدمة المطبخ فيه عشرة طهاة مهرة يراسهم كبير طهاة موروث من العهد الملكى ومنقول من أحد القصور الملكية بعد ذهاب الملك .

ولم يكن الطعام فى قصر المحافظ يكلفه شيئاً لانه من المزايا العينية التى تدفع من ميزانية المحافظة تحت بند الضيافة ، لكنه مع ذلك ظل يفضل طعام الولائم والمآدب التى يدعى إليها ولو فى مراكز وقرى وكفور بعيدة . قيل ذلك وقيل أكثر من ذلك ، لكن المرجح أن هذا الدخان لم يكن ابداً بدون نار ، بدليل المنظر الذى ظلت عليه شوارع المدينة فى عهده : مبقورة البطون دائماً وأحشاؤها خارجة منها بدعوى إصلاح شىء ما فيها ، لم يكن ليتم إصلاحه ابداً . حفر ، وردم ، ورصف ، وحفر من جديد . وهكذا بلا انقطاع كأنه كان يتألم من ترك مقاولى الحفر والرصف بلا عمل ، فكان يبتكر لهم عملاً . ولعلهم كانوا يولمونه لشفقته

هذه عليهم . أما وليمة الولائم فقيل إنها تلك التى سبقت ظهور مشروع إزالة مبنى المكتبة العتيقة والحديقة الصغيرة على شاطىء النيل فى مواجهة المقهى العتيق . سرت الإشاعة أولاًبأن هناك مشروعاً لإقامة جسر علوى فوق مدخل الجسر القديم ليوفر سيولة أكثر لحركة السيارات المتكاثرة على الكورنيش ولما طرحت البدائل ، كتوسيع المشاية المحاذية للنيل وتوسيع شارع الكورنيش نفسه على حساب الأرصفة ، انتفت ضرورة الجسر العلوى ، فقيل إن هناك مشروعاً آخر لبناء فندقين سياحيين كبيرين من طراز الأبراج السكنية على النيل ،

أحدهما يواجه الآخر على جانبى مدخل الجسر القديم .. واحد بمكان المكتبة العتيقة والآخر بمكان الحديقة الصغيرة . ولم يكن هناك من أبناء المدينة من يصدق ذلك كله أو يريد تصديقه ، خاصة وقد أظهرت الجسات الأولى التى أجراها أساتذة كلية الهندسة فى الموقع أن التربة رخوة ولن تحتمل أى ثقل عليها ، ستنهار وينهار فوقها هذا البرج المزمع انشاؤه هنا أو هناك . لأن الموقع ما هو إلاّ اثر رسوب طمى الفيضانات القديمة على الضفاف ، تراكم فى طبقات وارتفع مكوناً جسر النيل . وإذا كان قد أمكن للبقعة التى تقوم عليها المكتبه أن تحتمل ، فهذا راجع إلى أن مبنى المكتبة خفيف ، فهو من طابق واحد جله من الخشب وسقفه المائل من رقائق القرميد أما موضع الحديقة الصغيرة فهو متماسك بفعل جذور شجيرات تين الزينة المنتشرة عليه وبساط النجيل والزهور المفترش إياه ، وبشكل أساسى يعود تماسك تربة هذه البقعة إلى الشجرة الكبيرة التى تضرب بأوتاد جذورها عميقاً ، فتقف على عدة طبقات من الأرض تقبض عليها تشعبات شبكة الجذور .

فى جوف الليل وبينما المدينة نائمة أمكن نقل محتويات المكتبة التى تقدر بمائة وخمسين الف كتاب إلى سراديب مهملة تحت واحد من المبانى المملوكة للمحافظة . وشاع أن المخطوطات النادرة ومجلدات الدوريات القديمة العزيزة والكتب الثمينة المجلدة برق الغزال والمزينة بماء الذهب والفضة ، وآلاف الكتب الثرية فى لغات شتى ، جميعاً كانت تحمل فى اكوام وتنقل بكراكة إلى ظهور عربات القمامة التى تشدها البغال والأخرى ذات الصناديق القلابة المملوكة للبلدية وهى من أنيط بها أمر نقل محتويات المكتبة . تم ذلك فى ليلة واحدة . وفى الليلة التالية تكفل بلدوزر واحد بتحويل المبنى القديم الجميل ـ من الخشب المدهون بلون سن الفيل والسقف القرميدى الأحمر ـ إلى كومة من الأنقاض لا تساوى شيئاً ، تم إزالتها فى النهار أمام عيون أبناء المدينة الذين تجمعوا ووقفوا يهمهمون متحسرين على ضياع قطعة جميلة عزيزة من ملامح مدينتهم . وظلوا مع ذلك رافضين أن يصدقوا أن الدور ذاهب إلى الحديقة ليدمرها ، ويدمر الشجرة الكبيرة التى تتوسط الحديقة . الشجرة التى تقف فى قلب ذكريات صباهم جميعاً وقلب ذكريات المدينة .

*

قيل ان عبد الله النديم تسلل إليها فى أيام هروبه الكبير بفلوكة عبر النيل . تشبث بالبوص الطالع على الضفة وصعد إليها ، وهناك ارتقى درجاً محفوراً فى جذعها الضخم إلى تلافيف غصونها حيث اختفى عن عيون مطارديه أياماً . وكان يكرر الفرار إليها كلما أحس بالخطر يقترب منه والحصار من حوله يضيق . وقيل أنه فى أيكة بين غصونها كان يستريح ، وفى هذه الأيكة كتب شيئاً من مؤلفه « كان ويكون » الذى أسماه فيما بعد « تاريخ مصر فى هذا العصر » .

وعلى ارتفاع كبير لكنه منظور على جذعها يوجد حز غائر لتاريخ محفور بضخامة هو ١٩ مارس ١٩١٩ ، يقال إنه يرجع إلى تاريخ يوم من أيام الثورة وذكرى معارك في الشوارع مع جنود الاحتلال وموقعة ربط فيها أبناء البلد سلكا معدنيا متينا وشدوه عبر الشارع على ارتفاع أعلى من رؤوس الخيول وثبتوا طرفه الآخر حول عمود من أعمدة المقهى القديم فحصد السلك فصيلة كاملة من الخيالة المنطلقين بالرماح والبنادق في أعقاب مجموعة من الثوار خططوا بدقة لا ستدراج الخيالة إلى هذا الكمين . ولعل ذلك كان ثأراً من جنود الاحتلال بعد يوم واحد من مجزرة ١٨ مارس التى أطلق فيها الجنود النار على مظاهرة للطلاب فقتلوا عشرين طالباً أو يزيد .

وأعلى من الأثر السابق ، على جذعها ، يوجد أثر أقدم يرجعه العارفون إلى سنة ١٧٩٨ وهو كتابة بالفرنسية تقول « خاب سعيك يادوجا .. لن نسلم مصطفى .. لن نسلم العديس » وهى موجهة على الأغلب إلى الجنرال « دوجا » الذى عينه الغازى « نابليون » قومندانا على المدينة ومديريتها وأرسله لقهر أهلها والقبض على المحرضين فى حادثة يوم السوق التى فتك فيها الأهالى بجنود حامية المحتل جميعاً . وتذكر كتب التاريخ أن المدينة لم تسلم ولديها المطلوبين : « على العديس » و « مصطفى الأمير » ، رغم إن دوجا روّع الناس وقطع رؤوس عدة رجال من أبناء المدينة وجعل جنوده يطوفون شوارعها حاملين الرؤوس على أسنة الحراب .

وبعيدا عن كل الآثار المحفورة على جذعها يحكى أن أم كلثوم غنت تحت غصونها المرصعة بأنوار الكلوبات فى عهدها الباكر . وشدا السنباطى بأول ألحانه فى سرادقات الطرب التى كانت تقام فى نطاقها . وفى ظلها جلس الدكتور هيكل يوماً وتأمل النهر والمدينة وأسماها « باريس الشرق » . وأنشد على محمود طه قصائده الأولى فى جلسة شعراء المدينة ساعة العصارى قرب جذعها . وتوقف ركب عبد الناصر بإشارة منه تحتها حيث رفع وجهه المتهلل إلى أغصانها وحيا طويلاً إذ كانت الأغصان التى تظلل عرض الشارع مثقلة بالبشر يهتفون باسمه عندما زار المدينة . وتغير مسار موكب السادات فى اللحظات الأخيرة عندما جاء زائراً حتى لا يمر تحتها إذ شاع أن قناصاً يكمن له بين أغصانها العصية على التفتيش . وما من عاشق صغير إلاّ وحفر على جذعها اسمه واسم محبوبته فى هذا الرسم الشهير للقلب المرشوق بسهم الحب . وما من صبى تعلم كتابة اسمه إلاّ وحاول حفره عليها عندما مر بها . وكانت تصعد . تفسح مكاناً لقلوب أخرى وسهام حب أخرى ، وأسماء ، وتصعد . ولا تخلع عن لحائها رقائق الذكرى ولا التواريخ أبداً ، وعلى غير عادة الكافور . فهى كافورة وإن حملت فى مظلة أغصانها الواسعة من كل الأشجار ، حتى لقد قيل إن هناك من طعم فروعها بأغصان من كل أشجار الشوارع المصرية فاحتملتها وأمدتها بعصارة الحياة . طولها يتجاوز أقصى طول للكافور . فهى أعلى من أعلى فناطيس المياه وأعلى من عمارة سرور الشاهقة . وقمتها لا يدركها الأبصر من ينظر إليها من نهاية شارع الكورنيش . أما جذعها فقد كفاه بالكاد فصل كامل من الأولاد كانوا فى رحلة مدرسية وراق لهم أن يشبكوا أياديهم معاً حتى يحيطوا بالشجرة . هائلة الظل حتى يغطى ظلها عرض الشارع كله ويفيض على الضفة والمياه . ودائمة الخضرة وإن تلونت مع المواسم بألوان من زهور شتى لعلها ترجع إلى ما تستضيفه من أغصان . ففى بواكير الربيع تكشف عن زهور الفتنة التى تشبه شموساً صغيرة عطرة يطوف بها نحل العسل البرى . ومع الفتنة تظهر عناقيد زهور السرسوع ومراوح زهور ذقن الباشا

والجكرندا البنفسجية الهفهافة . بعدها تشتعل البانسيانا الحمراء البرتقالية وتزهو المانوليا البيضاء . يتسلقها اللبلاب وبهجة الصباح وتنبت عند أقدامها الراسخة كسبرة البئر اليانعة الهشة . ومع ورقها العطر تتساقط عبر المواسم ، دون أن تفقد خضرتها أبداً ، قرون بذر السنط وثمار النبق والتوت والجميز ، كل في مواعيده ، مع أوراق صفصاف رقيقة ، وحور أبيض تشبه الأكف ، وأكاسيا منمنمة !

*

شجرة الشجر التى لم يرد أحد تصديق أنهم سيقطعونها . حتى بعد أن أتوا على أشجار الفيكس الصغيرة التى تسبقها . نشروا جذوع الفيكس من أسفل وتركوها مرمية على رصيف الكورنيش كقتلى ممددين فى تتابع حتى يفرغوا لتقطيع الجذوع وهى على الأرض إلى قطع يسهل نقلها . وعندما آبت فى آخر النهار عصافير الدورى التى تسكنها بدت معذبة وحيرى . ظلت ترفرف فى سحابات معلقة بقرب الأرض فوق رؤوس الأشجار المرمية على جنوبها . ظلت تحاول التعرف على ما حدث لبيوت سكناها المنكفئة على هذا النحو الغريب . وكانت تقترب لتدخل فى مآويها لكنها سريعاً تتراجع وتظل معلقة فى الهواء القريب من الأرض ، ترفرف . وعندما هبط الليل نامت العصافير متعبة على درابزين الكورنيش ، وعلى حافة الرصيف ، وطار بعضها ليبيت على الأسطح وأفاريز المبانى فى الضفة الأخرى من الشارع ، لكنها لم تهبط أبداً إلى رؤوس الأشجار المقطوعة على الأرض . وفى الصباح لم تسع باتجاه القرى كعهدها بل ظلت فى مواضعها حتى ليقال أنها كانت تمسك وتدوس فيها الأقدام . وكان عمال البلدية يكشحونها كشحاً حتى يتمكنوا من الإعداد لما سيحدث للشجرة الكبيرة .

وقف عشاق الشجرة يراقبون الأمر من الضفة الأخرى للشارع ، وكان عددهم يقدر بالآلاف . ثم أتعبهم الوقوف فانصرف من انصرف وبقى أكثرهم عشقاً للشجرة وارتباطاً بها .. بضع مئات افترشوا الأرض أو جلسوا على الكراسى التى أخرجت من المقهى القديم إلى الرصيف . مكثوا ينظرون إلى الشجرة بعيون حزينة ويهمهمون فى خفوت بينما كانت تنتشر حول الجذع الضخم ثلاث سيارات مطافىء بسلالم متحركة . ارتفعت السلالم حاملة على أطرافها عمالاً ممسكين بمناشير كهربائية ، ومن هناك بدىء بقطع الأغصان الطرفية البعيدة . كانت الأغصان تهوى قطعاً قطعاً وبغزارة حتى إنها غطت أسفلت الشارع بركام مرتفع من الأغصان الممزقة وفى بضع دقائق . انقطع الطريق تماماً وتم توجيه المرور إلى الشوارع الخلفية . كانت الشجرة تتعرى مرغمة . تتعرى فى تسارع . وكانت الطيور الليلية التى تهجع فى النهار تنكشف فى مراقدها وهى مباغتة بذلك الانكشاف . كروانات الليل الرمادية والواق الأبيض وطيور المليحة وصقور الغروب ، كلها كانت تباغت بالانكشاف وهى تنعس فى أماكنها على الأغصان فترتبك ردود فعلها . يسقط دون حركة من جناح وكأنه قطع من حجارة تهوى ، وبعضها ـ ككروان الليل ـ أطلق صفيره العذب كأنه يغنى فى قلب الظلمة . لكن سريعاً ما بدأ الانتباه وراحت الطيور الهاجعة تفرّ فراراً جماعياً من الشجرة وتلوذ بالأماكن المرتفعة القريبة : أسلاك الكهرباء والهوائيات وحواف الأسطح وأعتاب النوافذ ومظلاتها البارزة والأفاريز . وكانت الأوناش قد ربطت الشجرة من فروعها العالية والعارية فى عدة مواضع بمجموعة من الأسلاك والحبال المتينة لتشد بقوة البلدوزرات فى اتجاه واحد بينما كان هناك منشار كهربائى شديد الضخامة يعمل فى الجذع . وبعد أن تجاوز المنشار

ثلاثة أرباع قطر الشجرة بدأت البلدوزرات تزمجر وهى تشد ، بصعوبة فى البداية تشد ، ثم كان الميل المخيف . جذع يوشك أن يهوي بينما العمال يفرون من حوله . عشرات السنين كانت تسقط . عمر كامل ، بل أعمار عديدة . وحدث الصرير الهائل المخيف والطقطقات التى طويت من حولها كل صرخة أو شهقه أو سباب . أغمض كثيرون أعينهم من هول المنظر وانكمشوا على أنفسهم وارتعشوا بأثر القشعريرة التى سرت فى الهواء . لحظة ، وارتطم ثقل كامل بسور الكورنيش الحديدى فهشمه وتحطمت بلاطات الرصيف الخرسانية وانصكت الأسماع . وكان كل شيء يرتج .. كل شيء .. الأرض والرصيف والمبانى ، ولعل هذا هو ما أفزع الطيور .

*

لم تعد الطيور إلى أماكنها التى كفت عن الارتجاج بعد أن تهدمت الشجرة بطول الشارع وسكنت حتى يقطعوها . أخذت الطيور تهوم فى سماء الشارع الخفيضة بلا انقطاع وكان الوقت عصراً . اختلطت عصافير الأمس الشريدة بطيور الليل التى استيقظت قسراً فى النهار . وكانت الطيور الآتية تجيء وتكثر وتدخل فى هذا المرجل الذى يغلى فى سماء الشارع وترتفع درجة غليانه . عتمة غريبة بدأت تخيم مبكرة على المكان بينما الشمس لم تغرب بعد . ومكث مرتقبو النهار فى أماكنهم على الرصيف يستغرقهم الفضول ويمسك بهم شيء من وجل . ثم اشتعلت السماء . بدأت الطيور تتقاتل فتتوحش الأصوات : الصدح والشقشقات والزقزقات والهديل والنعيب والصراخ وخفق آلاف الأجنحة المهتاجة وضربات المناقير . ثم راحت تتساقط من سحابة الطيور المتقاتلة فى سماء الشارع قطرات دماء ساخنة لتصيب الرؤوس والوجوه والأيادى . كان شيئاً لا يمكن تصديقه لكنه يحدث . وفى أعقاب مطر الدم الهاطل من أعلى ، بدأ الانقضاض . هبطت سحابة الطيور المشتعلة بنيرانها إلى قلب الشارع . ولعل ردود أفعال الخوف البشرى هى التى زادت من هياج الطيور ووجهته إلى البشر . كان معقولاً أن تنهش الطيور الأيادى والأذرع التى تلاطمها ، لكنها بدت مصّرة على اختيار وحيد غريب . كأنما جرى بينها اتفاق وتحدد قصد . راحت المناقير تندفع فى تصويب خارق نحو العيون . فقط العيون . تخترقها وتغوص فيها وتنهش . وتبعد عنها الأيادى بضربات جارحة لحوح إذا ما أعاقتها لتواصل النهش . كان رعباً من صراخ ورفرفة وملاطمة أياد وركض أقدام واندفاع مناقير دموية . ولم تكن ظلمة الليل هى التى حلت أولاً لكنها ظلمة الأبصار هى التى راحت خاطفة تحل . ومن عالم آخر النور كانوا يحتفظون بانطباع لآخر الصور المفزعة : رفرفة أجنحة رمادية ليمام متوحش ، وتيجان هداهد شرسة ، وعيون كبيرة لصقور جارحة ، ووجوه كهول لطيور البوم والرخمة . لكن أكثر الصور إفزاعاً كانت لعصافير الجنة وأبى اليسر والدورى الصغيرة والشراشير . ومناقير مناقير مناقير . مناقير كحراب مدببة وآلام كالبروق . ثم كانت ظلمة ولاشيء غير أصوات طيور مهتاجة ورفرفة أجنحة وصرخات بشر يتلاطمون . ولم يجدوا فى هذا الوقت مكانا قريباً يحتمون به غير جوف المقهى القديم الذى اندفعوا إليه بغريزة تحديد الاتجاهات الصاعدة لتوها من قرارة عتمتهم المباغتة .

*

لم يحسوا بالنور داخل المقهى ، ولا أبصروا بياض رخام الترابيزات ولا بريق الطقاطيق النحاسية المجلوة . كان ظلاماً هائماً أخذ يستقر ويرسخ حيث اكتشف صاحب المقهى مع الأيام عدم حاجتهم إلى النور وهم يشكلون السواد الأعظم من الرواد . ثم صار المقهى وقفاً عليهم

لا يكاد يدخله مبصر . كف صاحب المقهى عن اشعال المصابيح التى مازالت تتدلى فى مشكاوات منطفئة . وشيئاً فشيئاً لم تعد هناك ضرورة لفتح النوافذ المطلة على الكورنيش . وصار واضحاً أن فرجة صغيرة فى الباب الموارب كافية لاستيعاب تقاطرهم المتوجس المتباطىء وهم يتواردون فرادى . ورأى صاحب المقهى مناسبة تشغيل جرسونات من العميان المحنكين وتحوير كل الأدوات لتناسب هذا العمى . حتى الباعة الجائلين أمام المقهى صار يرحل المبصرون منهم ليحل بأماكنهم آخرون من العميان دون تدخل من احد عميان عميان عميان . عميان حول المقهى وفى داخله . عميان ينطون فى تكتم على رعب هائل لم يبرحهم أبداً . وتستطيع ان تتأكد من ذلك بنفسك لـ احدثت هذا الفعل الصغير العابث أو اصطبرت قليلاً لترى غيرك يحدثه .

يتكرر الامر كثيراً حتى إنه لابد يحدث كل ليلة . يأتى واحد من الفتيان الهازلين ويقف فى حذر وضحك مكتوم على عتبة باب المقهى من الخارج . يمد بوزه داخل المقهى محيطاً إياه براحتيه على هيئة بوق . وعبر البوق يطلق صلية من تلك الأصوات : صوصو صوصو ش ش ش ش فر ره ره ره ره » .. يحاكى صوصأة وشقشقة عصافير ورفرفة أجنحة فيتفجر جنون هلعهم . يبدون كأنما تمشطهم موجة واحدة صاعقة من الرعب يأتون معها بنفس ردود الأفعال الفزعة . يرفعون أذرعهم ويتخفضونها حول رؤوسهم فى تضارب بينما اياديهم الضريرة تتخبط مرتبكة امام وجوههم لتحمى عيوناً لم يعد لها وجود فى المحاجر ، وتتماوج اجسادهم وهم وقوف كأنهم يصارعون الغوص فى قيعان لاقرار لها . وفى هذا الفزع الشامل يتركون كل شىء ليهوى أو ينقلب أو يتناثر .. أقداح المشاريب وقطع الدوحينو والطاولة والشطرنج ورقع اللعب وعصيهم والطقاطيق النحاسية كل هذا بينما تنطلق من أفواههم الفاغرة صيحات الفزع والشهقات وبعض السباب اليائس . وما أن تنجلى هذه اللحظة بُعَيْدَ اكتشافهم لزيفها حتى تجدهم يندفعون معاً مثل سيل وحشى نحو مصدر الصوت الزائف ليفتكوا به . لكنه سيكون قد ذاب مخلفا وراءه صدى ضحكات عالية تجرى مصحوبة بجمع من ضحكات أخرى عابثة ودبيب مجموعة من اقدام لاهية تفر بعيدا . ربما تجتاحك فى هذه اللحظة مخاوف ان يفتكوا بك كواحد من المبصرين يجلس بينهم . لكن لا . تأكد أن حقدهم مصوب بدقة فائقة يصنعها ما بقى من حواس شحذها فقد الأبصار . ستراهم يحددون مكان وفوق العابث عند الباب بالسنتيمتر وبالمليمتر وكأنهم يشمون بقايا رائحته فى المكان أو يلتقطون صدى أنفاسه أوصوت احتكاك اقدامه بالارض وهى تفر . وستمضى دقائق حتى يوقنوا فوات الأوان للإمساك بالعابث وعدم جدوى تجمعهم عند الباب . سيعودون إلى أماكنهم السابقة نفسها بدون أى خطأ . وسيعيدون كل شىء إلى مكانه السابق بدقة وكأنهم يبصرون فى الظلمة ، رقع اللعب والقطع الخشبية والطقاطيق والكراسى . لن يخسروا غير بقايا المشاريب المسكوبة على الأرض . وسيطلبون مشاريب أخرى يحتسونها ببطء وهم يطلقون زفرات حرى . زفرات كأنها تذيب جدران الزمن الغامضة وتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد .. أيام كان لهم فيه بون وأبصار ، ونهارات مضيئة وليال ترصعها اقمار وأد ريوشيها الق النجوم .

خبز لأيامها ... خمر لحنينى

إلى ن . و .

١ = لجمالها روحُ ايقونة .
لنا الوحيدُ اعرفها كما يعرفُ الطفلُ ثدىَ أمِّهِ .
انا الطريدُ كالاحلامِ من رحمةِ الماضى .
والذابلُ مثل نرجسةٍ .

٢ = ايها الوتر البسيطُ .. اعزِفْ .
جسدُها حديقةٌ .
وأنا البستانىّ .

٣ ـ لمسائِك رائحةٌ فوق رائحةِ العطرِ .
فابتعدى عن نسائم « مايو » ،
فإننى اغارُ من الصيفِ .
اشعرُ ان له سطوةَ اللصِّ حين يمدُّ الهواء يداً ،
ويداعبُ أطراف ثوبِك .

٤ ـ ٤ ــ لمن المعجزة ؟ لى .
لمن تخرج الأرضُ اثقالها ؟ لى .
لمن ستطير الحماماتُ من برج عينيكِ ؟ لِى .
إنه كَنْزُ قلبى ،
ولن ينفدَ الكـنزُ ... لَنْ .

٥ ـ هائماً كالدرويشِ امشى فى دمى .
ولا تغوينى المسابحُ ولا الراياتْ .
وحدى اكتشفُ الله .
حين أُشعل حريقَكِ فى اقفاصِ غيابى .

٦ ـ الشجرةُ هذى العابدةُ المفتونةُ بى .
ليس لها إلا أن تجرحنى .
ليس لها إلا أن تبدأ ذنبى .

ثم تُكَفِّر عنه بسبعة أقمارٍ ، وثلاثِ عواصفْ .

٧ ـ النايُ لا يفهمنى .

والطائرُ الأبيض لا يفهمنى .

والبحر لا يفهمنى .

والأصدقاء كلهم لا يفهموننى .

والسرُّ فى ذلك أن اثنينْ .

هما أنا وأنتِ .

يُحَطِّمان دورة العناصرْ .

٨ ـ لضجيج الكائناتْ .

طَعْمُهُ الخَاصُّ ، ولكنَّ لصمتِ الكائناتْ .

نكهةً تشبه خوفى من خُطَاىْ .

ما الذى يُفْلِتُ من ذاكرتى .

حين أرى شيخوختى تعبر فى نهر صِباىْ ؟

ما الذى يُفْلِتُ من أغنيتى ؟

٩ ـ الشرفة التى تفتحينها على الشك .

يدخلها نصفُ اليقينْ .

ويهربُ منها نصفى .

١٠ ▪ على عبقريتى ان تظلَّ داكنةْ .
ما دمتِ بسعةِ غابةٍ مُقمرةْ .
ما دمتِ الكتابةفى الكِتابةْ :
اكثر من امراةٍ ، واكثر من شراعْ .

١١ ▪ ساعدينى أن أرى أمى .
وان ابكى عليها .
ان أُلبّى من طفولاتى أُساطيرَ ، ونخلاً ، وسحاباً .
ان أُعيدَ الزهرةَ الاولى إلى موضعها فى الآنيةْ .
وسأبقى فَرَساً أو ساقيةْ .

١٢ ▪ للشمس أن ترتاحَ فى بدنى من السفرِ البعيدْ .
فأنا لكل المتعبين من القصائد مرفأً .
وأنا لفوضى الروحِ مُتَّكَأً .
فهل مازلتَ وحدكَ ايها الفَلَكُ الوحيدْ ؟

١٣ ▪ تحسدين الأَبَدْ
لماذا وانتِ سراجُ الأَبَدْ ؟!

١٤ ▪ المدى كلُّه ثَقبٌ صغيرْ
لا يمرُّ منه خيطُ ايامِها .

هاتى إبرةً ، وارْتُقى قميصَ نشوتى
فإن للروح حلاوةً ، وللحنين شوكة .

١٥ ■ ظِلُّها فريدٌ من نوعِهِ .
ظِلُّها ساكنٌ فى اضطرابِهِ ، مضطربٌ فى سكونِهِ
ظِلُّها يسبقُ الضُحى إلى الضُحى .
يشبكنى كالدبُّوسِ فى عروتِهِ .
ويذهبُ إلى عُرْسِ الغصونْ .

١٦ ■ مرت أربعون عاماً من عُمْرِكِ .
وسوف تَمُرُّ أربعون عاماً أخرى .
وأنا أزرعُ قمحى ، وأحصدُهُ
وأملأ منه الأجرانْ .

١٧ ■ أقولُ : كونى
فأنا الكائنُ والأكوانُ والمُكَوِّنْ .
أقول : من قبلُ ومن بعدُ
أنا وأنتِ مادوَّنه المُدَوِّنْ .
وما خفى وأدركتْهُ ريشةُ الملوِّنْ .
الفعل ما صَرَّفتُهُ ،

والإسمُ ما أنوِّنْ .

١٨ ▪ يخطفُ البرقُ احزانها
وينعسُ البرقْ .
أصَوِّبُ نِبَالِ فرحتى واخطَفُها .
ما اجملُ مخطوفتى وهى ذاهلةْ
ما احلى العسل الذى يقطرُ من ثمرةِ الذهولْ .

١٩ ▪ عَلَىَّ إذنْ ان احبكِ اكثرْ
لكى اتحرَّرَ من زمكانيةِ الشيءِ اكثرْ .
عَلَىَّ إذنْ ان أُلَمْلِمَ نفسى
كأعوادِ بوص ، وان اتكسَّرْ .
عَلَىَّ إذنْ ان أُحَدِّقَ فى داخلى ، لأرى .
ان اؤوِّلَ ما لا يؤوَّلُ ،
او ان افسِّرَ ما لا يُفَسَّرْ .
كلُّ بَدْءٍ بأسراره مُفْعَمٌ .
وانا الآن اقرأُ من سورة المنتهى ما تيسَّرْ .

٢٠ ▪ السماواتُ مربوبةٌ كالحليب .
وانا اتخيَّلُ قلبى إناءً

تَرُبِّينَ فيه حنانَ السماواتِ .

فى البيتِ ؛ فى مطبخِ البيتِ ـ

تمزجُ كفَاك زُبْدَ الرؤى بحساءِ الغيبْ

وينضجُ خبزُ الملاكِ الغريبْ

٢١ ـ قدحى ملآنٌ وفارغٌ ؛ [illegible]

والجسدُ الذى أركبهُ أبيضُ .

انتِ صهوةُ بُراقْ .

والبياضُ ، البياضُ ، البياضْ

معراجٌ يدومُ دواماً .

دعينى أُكَلِّمُ ربى

واقولُ له إن عصاىَ التى شقَّت البحرْ

كانت فى الأصل بيضاء

دعينى اطِّلِعُ على خزائن الأرضْ

واختار منها لونَ السحابِ، وطعم النبيذ ، ورائحة الضوء .

كل ما يَمُجُّهُ الضوءُ ابيض .

وانا لا اطيقُ دلالَ الضوء

كل ما يَمُجُّهُ النبيذُ حارٌ .

وانا لا أطيقُ دلالَ النبيذْ .
كل ما يَمُجُّهُ السحابُ نَبِيءٌ .
وانا لا اطيقُ دلالَ السحابْ .
انا باختصارِ نبيٌّ ثَمِلٌ
مُثْقَلٌ كالياسمينَ بدلالِكْ .

٢٢ ▫ عيونُ « إلزا » اكثر سَعَةً من البحرْ .
وعيونُكِ اكثر سَعَةً من عيونها .
كل حنّاء الشرقِ توقظُ أحزانى .
ووحدك توقظين موجة الزهو فى خطوة الراقص
هذا الغمر أعمق من لُها ث بدائيٍّ
يرشقُ سهمه فى بطنِ الغَزالْ .
بيد أن أسرارَ الموسيقى لا تفضح أوتار الكمان
وأوتارُ الكمانِ لا تفضحُ انامل العازفْ
وانامل العازفْ
آهٍ من انامل العازفْ
لعلها لا تعرف حتى الآن أنها عشرُ انامِلْ

٢٣ ▪ ما رأى « ابن الفارض » فى برتقالةٍ معطوبة .
يمسكها العاشقُ فى يده

بعد ان يخرجها من صدره ،
ثم يلقى بها فى خرابةٍ من خرائبِ الحُلْمْ ؟
بعدها .. يمشى العاشقُ خفيفاً كأرجوحةٍ خاليةْ .
وصدره مفتوحٌ على الفراغْ .

٢٤ - من اى خارطةٍ سيدخلنى حبيبى ؟
من خريطة حزنه ؟ أم من خريطة كبريائى ؟
إن بين دخوله وخروج انتقاضى .
حمام « زاجلٌ » ودمٌ يُشبِّهُنى به ، وزلازلٌ أولى
هى البلدانُ اضيقُ من معانىً التى تتشكّلُ الأشكالُ منها .
والبهاء خطيئةٌ . والشوقُ هركبةٌ
فمن اى الخرائط سوف يدخلنى حبيبى ؟

٢٥ - اقولُ للعصفور : يا صديقى
هاتِ جناحاً واحداً . هاتِ فضاءً واحداً .
وخُذْ غلالى ، وينابيعى ، وخذ حريقى
انا بحاجةٍ لأن أطير .
انا بحاجةٍ لأن اصيرْ
منفلتاً من جاذبيتى ، ومن شهيقى .

٣٦ ـ لعبةِ الوعيِ في الأخطاء

قانونٌ يشبه قانونَ الجَدَلْ

ولكنني أدعو النسبيَّ لصالح المطلق .

[illegible] من كتابةٍ تكونُ قناعَ لهفتي إلى الأشياء الدائمة ـ

الأشياءِ التي لا تتغيّرْ

[illegible] تبادُلِ النارِ إثمَ الوردةْ

وتمنّي الوردةِ أن تعشقَ النارْ .

٣٧ ـ الظلُّ ، والشبقُ ، والرمادُ ، والوحيْ

هذه سلالتي .

وأنا أختارُ للنورِ أن يتزوَّجَ الماء .

أختار الترابَ أن ينمحي .

وأختارُكِ بين النونِ والواوْ .

كي تظلّي واقفةً مثل طاحونةْ .

عاريةَ الروحِ مثل مطرقةْ .

عبد الوهاب الأسوانى

الصـــــــدأ



قال عبد العاطى وهو يلهث :

ــ القحاطْنَة فى الطريق ..

التفّ حوله أهل النَّجْع :

ــ كم عددهم ؟

ــ أوّلهم عند بحر النيل وآخرهم على بُعد نصف نهار ..

أطلقت عائشة بنت يعقوب زغرودة جاوبتها زغاريد من أركان النَّجع حين عَمّ الخبر :

ــ أولاد عُمنا القَحاطْنَة جاءوا لنجدتنا ..

إذن ، نحن لسنا قلّة كما ظنّ «الصقور» الذين أذلّونا بكثرتهم العددية يوم السبت .. رشُوا بذور البرسيم فى أرض الشيخ عبد التواب التى تقع على حدود أرضهم وأطلقوا فيها الماء .. حين حاول صاحبها منعهم ، دفعه سُفهاؤهم إلى التّرعة فعاد إلينا بثياب ملطّخة بالطين .

ــ ياحاج خليفة .. أنت أعقل الناس فى «الصقور» وأفضلهم .. بأىّ حق تزرعون أرض الشيخ عبد التوّاب ؟

ــ هذه أرضنا ياشيخ غلّاب وطول عمرنا نزرعها ..

ــ كنتم تزرعونها حين كانت مرهونة عندكم ، لكن مادام صاحبها دفع لكم فلوسكم ، فمن حقّه يزرع أرضه .

ــ أمامه المحكمة ..

ــ أنت عارف أن الموضوع إذا تحوّل إلى المحكمة سيأخذ عشرين سنة على الأقل .

ــ هذا آخر كلام عندنا .

● ● ●

جلس شيخ نجعنا ــ غلّاب ــ على الأرض ، أسند ظهره إلى جدار بيت الحاج عبد العزيز ، وضع كفّه فوق رأسه ، التفّ نجعنا حوله :

ـــ وجدتهم فوق ارض الشيخ عبد التوّاب كالجراد وبقيّة جموعهم تملأ الفضاء بين الجبل وبحر النيل ، فى أيديهم النبابيت وبعضهم يحمل الحراب وعيونهم تلمع ..

ـــ يعنى يريدون أن نخرج لقتالهم كى يفضحونا ؟ .

ـ واضح ..

ـــ هل نشكو للحكومة ؟

ـــ مشاكل الأرض لاتحلّها الحكومة ..

ـــ ومن يحلها ؟

ـــ مجلس عرب أو القتال ..

ـــ لكن «الصقور» قالوا لن نقبل مجالس عرب .

ـــ هل عندكم مقدرة على قتالهم ؟

ساد صمت حزين .. ولم يستطع رجل فى نجعنا أن يواجه نظرة زوجته فى تلك الليلة لولا أن الصراخ انطلق من الناحية البحرية فشغل الناس ..

ـــ ماذا حدث ؟

ـــ الشيخ عبد التوّاب مات ..

كاد الزمام يفلت حين تصوُّر إدريس السنوسى وجلجل بصوته المشروخ «النار ولا العار» وانضم إليه بعض الصغار ، لكن العقلاء سيطروا عليهم ، ثم سرت الهمهمات الجماعية :

ـــ ليس أمامنا غير أن نستنجد بأولاد عمنا القحاطنَة .

●●●

وبرغم أن جسد المرحوم عبد التواب لايزال طريا فى قبره ، فإن الزغاريد لم تكفّ حول عبد العاطى صاحب البشارة ..

ـــ ألا تعرف عددهم بالتقريب ؟

ـــ الله هو العليم ، لكنهم يسدّون عين الشمس .

ـــ من الذى يقودهم ؟

ـــ صالح الواعر شيخ النجع الشرقى ، وعبد السلام الأخضر زعيم العوامر ، وسالم الباجس كبير النجع الفوقانى ، وعامر الخابور شيخ النجع البحرى ، ومحمود الشاذلى زعيم القراقير ، وعبد الحفيظ المخلول كبير النجع التحتانى ، وحسب الله السكران زعيم البراديس .

ـــ والعمدة ؟

تردّد عبد العاطى قليلا قبل أن يقول :

ـــ صراحة العمدة أراد منع الناس ، لكنهم هاجوا ، بالذات اهالى النجع التحتانى الذين شتموه وقال له زعيمهم عبد الحفيظ المخلول «إذا كان منصب العمودية سيجعلك تخلع العمامة وتلبس طرحة فلماذا لا تستقيل ؟» فغضب العمدة وطلب من شقيقه «كمال» وأولاده الثلاثة وجميع المشايخ والأعيان أن يحملوا السلاح ويخرجوا مع الناس .

تكاثفت الزغاريد حين ابتسمت تجاعيد شيخ نجعنا غلّاب الذى أمسك بطرف لحيته البيضاء وقال فى ثقة :

ـــ لن نحتاج إلى قتال «الصقور» ..

ـــ بل سنقاتلهم ..

ـــ لن يتصدى لنا أحد منهم ..

ـــ ماذا تعنى ؟

ـــ سنزحف إلى أرض المرحوم عبد التواب ، نغرس فيها فسائل النُخل ، ونقيم العرائش ، ونربط فيها البقر والغنم والحمير دون أن يعترضنا أحد ..

ـــ وإذا جاءوا ؟

ـــ لن يجيئوا ..

ـــ قل كلاما غير هذا ..

ـــ حين يسمعون بوصول أولاد عمنا القحاطنة ، سيلزمون بيوتهم لأنهم ليسوا أصحاب حق ..

ـــ ربما تحرّك صغارهم ..

ــ الكبار سيمنعونهم ..

ــ أنت متوكّد ياشيخ غلّاب ؟

ــ متوكّد .. فنحن لم نتحرك لأن الرجل منا كان مضطرا لقتال عشرة ، هم الآن لن يتحركوا لأن القحاطْنَة فى مثل عددهم أربع أو خمس مرات ، ثم أن الحق حق والباطل باطل .

تنهد إدريس السنوسى وقال بصوته المشروخ :

ــ الناس سيعيّروننا فى قابل الأيام .. سيقولون ارضكم ضاعت ولم يخلّصها لكم إلّا القحاطْنَة ..

ــ كلا .. القحاطْنَة يردّون لنا الجميل .. كان أجدادهم فى أسوأ عيشة قبل أن تشقّ الحكومة التّرع التى اتسعت بعدها أرضهم وصاروا من أغنى الناس .. كانت تحدث فيهم المجاعات فيلجأون إلينا يقيمون بيننا بالشهر والشهرين والثلاثة .. أنا رأيت هذا بنفسى عندما كنت ولداً فى طول السيف .

ــ الله أكبر ..

ــ هيا استعدوا لاستقبالهم .. افرشوا المضْيَفَة والدواوين ، واخْلوا بعض البيوت من سكانها واجمعوا فيها الأسرّة والبطاطين ، واكنسوا الساحات واملأوها بالدكك ، وانحروا الذبائح وقولوا لنساء النجع تبدأ فى الخبيز ، وجهّزوا علفاً للركائب ، سوف نستضيفهم لأربعة أو خمسة أيام على الأقل .

●●●

اختلطت دقّات الطبول بطلقات الرصاص حين وصلت طلائع أولاد عمنا .. فى المقدمة أحد عشر فارسا يقودهم «كمال» شقيق العمدة ، يبدو كالأمير فى ثوبه «الامبريالى» اللامع السواد وعباءته المنسدلة على كتفيه ، عمامته الضخمة ، ناصعة البياض ، تميل إلى الأمام قليلاً فتُغَطّى [illegible] فى جيوبه ، ويلوى بندقية ذات [illegible] ، على كتفه الأيسر ، خلفهم طابور من راكبى الهجن ذات السروج القطيفية الخضراء يحملون الحراب ، على البُعد ظهرت صفوف من حاملى البنادق بعضهم يركب الخيل ، واكثرهم يسيرون [illegible] أين اختفت [illegible] وراء جبال [illegible]

رجّت فرقة القِرَب [illegible] بطبولها ، وبعض الصغار [illegible] الأقدام ينفرون [illegible] الموكب المهيب يتقدّم فى خيلائه ، [illegible] عبد الرحمن الصابر لكى يركبه «أيوب أبو نعجة» ــ أفصح رجال نجعنا [illegible] التى فهى الليل فى صياغتها ، قال [illegible] ونصب الفاعل وجرّ المفعول ، أنتم أعظم ناس ظهروا على وجه الأرض منذ السنة التى حدث فيها طوفان سيّدنا نوح ، حتى اليوم الذى دخل فيه اليهود القدس ورشّوا بذور البرسيم فى أرضها ، والدليل أنكم جئتم لنجدة أولاد عمكم الذين كان أجدادهم ينجدون أجدادكم فى تلك الزمن الذى كان فيه الرغيف أغلى من الجنيه الذهب .

ظهر الاستياء على وجه «كمال» الذى رفع كفه مُحْتَجاً فتوقّف أبو نعجة عن الكلام ..

ظهر الضيق أيضا على وجه شيخ نجعنا غلّاب حيث أن فصيحنا «الحمار» لم يُحسن اختيار كلماته فى الترحيب بالقوم الذين تحمّلوا المشاق فى سبيل نجدتنا ، وهو الذى يعرف أن ثمة «عُقدة» لدى أولاد عمنا كامنة فى أعماق شعورهم ، انتظرنا أن يترجّل «كمال» وصحبه من الفرسان ليعانقوا كبار السن والمقام فى نجعنا ، لكنه ضيّق عينيه وقال بلهجة مغيظة :

ــ انتم مازلتم فى ضلالكم القديم ؟

ــ انزل ياعمدة .. مرحبابك وسط ناسك .

ــ ایّ نجدة كنتم تنجدونها لاجدادنا وایّ رُغفان هذه التى كانت أغلى من الجنيه الذهب ؟

ــ لاتهتمّ بكلام ابو نعجة» ..

ــ المراة عندنا ترث الآن من أُمّها بالعشرة والعشرين فدانا بينما اعظم مافيكم لايملك عشرين قيراطا وتعيّروننا بالرغفان ؟

ــ الله يسامحك ياعمدة ، لكن انزل واهلاً بك .

ــ كلما قُلنا ياقديم عليك الرّديم ، اطلقتم السنتكم مثل الحنظل ، لماذا لم تقولوا هذا الكلام لمن داس ارضكم ورشّ فيها البرسيم ؟

ــ عيب ياعمدة ؟

ــ اى عيب ؟ .. السنا محقوقين لاننا استجبنا لامثالكم ؟

صاح إدريس السنوسى بصوته المشروخ من خلف الصفوف :

ــ لا داعى لكثرة الكلام ، انزلو او فى ستين الف سلامة !

ــ ننزل عند من ؟ .. ذيل العُربان ؟

ــ نحن ذيل العُربان يا من شبعتم بعد جوع ونسيتم افضال اسيادكم ؟

ــ انتم اسيادنا ياحوض البَصَل ؟ !

ــ اسيادك واسياد اجدادك ، رضيت أم لم ترض ، ملعون أبوك انت وكل من معك ، من أوّل عمدتكم« المَرَه » حتى آخر كلب فيكم ، غوروا !

فرقة الزمّارين الغجرية لازالت تواصل ضجيجها ، لم تتوقّف إلّا بعد أن اهوى إدريس السنوسى بنبّوته على الطبلة الرئيسية ، وأدار كمال العمدة عنان جواده ، دارت فرسانهم معه ، تحرّك راكبو الجمال وراءه ، تردّد اصحاب الحمير والمشاة قليلا ،اعينهم عكست حُزناً احسسنا به ، لكنهم استداروا فى جَلَبَة هائلة تصاعد فيها الغبار حتى زحم الفضاء ، ظللنا ننظر إلى جموعهم المتحركة فى صمت حتى حجبتهم جبال الشهابيين .

عادل السيوى

محمود بقشيش



مدخل إلى عالم الفنان عادل السيوى

محمود بقشيش

عندما شاهدت أصول الرسوم المنشوره فى هذا العدد تذكرت بداياته .

عرفته عندما كان طالباً فى السنة النهائية بكلية الطب ، وكان طالباً متفوقاً وكنت أظن ـــ مثل الآخرين ـــ أن ممارسته للفن نزوة سائح .. وأن قراءاته ومناقشاته الفنية ليست أكثر من حِرْص على توسيع دائرة اهتمامه ، فإذا به يفاجىء الجميع ـــ أثناء دراسته للماجستير ـــ بالتخلى نهائياً عن الطب والتفرغ الكلى للفن !

كان ذلك القرار مجازفة خطيرة بغير شك ، فما يزال الواقع المصرى بعيداً عن التقدير الصحيح للمبدعين فى مجال الفنون الجميلة . ولا يزال معظم نقاد الفن المصريين بعيدين عن تذوق إبداعات القرن العشرين ، ولا يعرفون من مناهج النقد غير النقد القائم على المنفعة الشخصية !

ولو كان قد جاءنى يطلب النصيحة ، بل لو جاءنى الآن ، لذكّرته بحادثتين تكشفان عن طبيعة الواقع الذى نحياه ، والذى دفع استاذاً للفن إلى منع طلبته من رسم الأشخاص ، لأن

هذا — من وجهة نظره — حرام دينيا ، وذهب به التشدد لدرجة ان غطّى تمثال « فينوس » فى فناء الكلية حتى لا تفسد أخلاق الطلبة !

وأذكّره أيضاً بذلك الخطاب الذى أرسلته دار الإفتاء إلى نقابة التشكيليين منذ سنوات تحذرهم من مساندة أى دعوة لإقامة تماثيل ميادين ، لأن فى ذلك مخالفة للدين !

ولم ترد النقابة بل التزمت الصمت العميق ، بينما فجرّ المثقفون الغربيون والشرقيون عاصفة فى وجه « خروشوف » عندما سخر من الفن الحديث .

كان بمقدور « **عادل السيوى** » أن يفعل مثل « **محمود سعيد** » و « **محمد ناجى** » عندما اختارا التفرغ الكلى للفن فى فترة إسدال الستار على سنوات العمل الوظيفى .. غير أنه كان قد نفذّ قراره ، وسافر إلى إيطاليا مقيما ودارساً ومغامراً .. والعجيب أنه نجح فيما قرره !

على الرغم من أن لفظة « تمرد » و « ثورة » تتردد كثيراً لدى كثيرين من المبدعين الشباب فإنها لا تعنى لديهم أكثر من فوضى الهدم . بينما تجد فعل « التمرد » أو على الأقل نيّة « الثورة » فى إبداعات قليلين ، من بينهم **عادل السيوى** — يدركون أن الثورة على القديم لا معنى لها بدون بديل منهجى .

ولست أمهِّد بهذا لإقناع القارىء بأن « **السيوى** » صاحب أسلوب فنى جديد ، لكن لأذكر حقيقة أنه اختار أسلوباً فنياً معاصراً ، يحاول به أن يُعبرِّ عن موقف شخصى ، موصول بهموم إنسان العالم .. وإنسان المنطقة التى ننتمى إليها فى الوقت نفسه يتجسد هذا الموقف فى شكلين أو أسلوبين مختلفين اختلافاً انقلابيا : الأسلوب الأول اتسم بطابع بنائى ، تجميعى ، سكونى ، رمزى ، ساخر ، تبدّى ذلك فى معرض ما قبل سفره إلى إيطاليا . ودار موضوع ذلك المعرض حول هزيمة ١٩٦٧ . أمّا معارض ما بعد العودة فيسودها أسلوب فنى واحد ، يتسم بتعبيرية لاذعة وعنيفة ، تقلق مشاهدها ، وتصدم استرخاءه ، وتنبهه فى جدّة إلى عالم لا يتسع للكسالى ، أعترف بأننى لا أعرف كيف أصنّف إنتاج معارضه الأخيرة فى إطار « جامع مانع » ، ففى أسلوبه خليط من ملامح الأسلوب الوحشى (Fouvisme) ، وملامح الفن الفَظّ (L'art lrute) .. وملامح الأسلوب المستقبلى (Futurisme) وأظن أن ذلك الخليط أو تلك (الروشته) تصلح لهز ركود الكسالى ، على شرط أن يُتاح للّوحة ما يتاح للأغانى من انتشار وإلحاح على ذاكرة الناس ، وهو أمل بعيد للأسف .

كان أسلوب « ما قبل السفـر » استجابـة للنداء الـذى ما يـزال يردده بعض النقـاد بإلحاح ــ لم يصاحبه للأسف الوضوح والتحديد العلمى ــ حول الدعوة إلى فن مصرى . قومى . وجاء أسلوب « ما بعد السفر » تمرداً على الطابع الخطابى للدعوة ، وتمرداً على الطابع السكونى والمحافظ للإبداع التشكيلى المصرى .. وتمرداً على الفن السياحى ــ أحد نتائج الدعوه ــ فى الوقت نفسه .

أميل إلى وصف لوحات المرحلة الأولى بتعبير : « اللوحة المسرحية » ، وهو طابع اللوحة أو الجدارية الدينية فى عصورها المختلفة . أما لوحاته الأخيره فأميل إلى وصفها بـ « اللوحة الحالة » ، وهو طابع اللوحة المعاصرة بشكل عام .

تحتل حالة الاحتجاج الذروة التعبيرية للوحات « **عادل السيـوى** » . تتجلى فى صـور بركانية تستفز اللامبالاه ، وتعترض على إهدار حياة الإنسان وإغراقها فى العبث ، وتُعَرِّىَ غربة الإنسان داخل المكان الذى يُفترض أن يكون آمناً ، لهذا يستحضر كل ما هو مألوف فى الحياة اليومية : موائد الطعام . الأركـان . النوافـذ . شوارع المـدينة . الغـرف المغلقة . المقاعد . لا يصفها وصفاً خـارجياً ، بـل يصف وقعها عـلى ذاته القلقـة والمقلقة ؛ يتحـول « البسيط » فى (فلتر) النفس إلى « المركّب » ، والساكن إلى المتحرك .. والمنظور الواقعى إلى تداخلات مُرْكبة .

وإذا كان المشهد التركيبى . البنائى الساكن هو الأساس الشكلى للمرحلة الأولى ، فإن التحليل والتفتت والحركة هو أساس لوحاته الأخيرة .

●

لكن .. ماذا عن أسماكه المنشوره ؟ !

تشكل تلك الرسوم المرسومة بالحبر الصينى وَصْلَة بين فقرتين . وصلة تنسج ملامحها من المرحلتين معاً ، وتختار لنفسها طريقاً وسطاً بينهما ، وتمثل عـودة إلى النوع المسمّى / بـ « **الطبيعة الميتة** » (La nature morte) كما تمثل حنينـاً إلى البساطـة ، والإقلال الشـديد فى العناصر ، أو بمعنى أدق . الاكتفاء بكل ما هو جوهرى ، فأكثر لوحاته ازدحاماً لا تضم أكثر من ثلاث سمكات . وعلى الرغم من أن بساطة الموضوعات والتكوينات قد ألزمته بالتخلى عن الاستطرادات ، فإنه لم يقو على محو إغراء تداعيات اللحظة ، فانفلتت بعض سمكاتـه ــ

خاصة الموضوعة فى آطباق — من الوضوح . وشكلّت مع زخارف أطباقها كيـاناً واحـداً ، متداخلاً .

إن النظرة العابرة تمنحنا مجموعة من المعلومات والتساؤلات ، تقول : إن الفنان اختار « موضوع » الأسماك : بعضها فى آطباق ، وبعضها يتبدى فى شكلٍ يوحى بسريانه فى جوف الماء ، وأنه حشد لنا مجموعة متنوعة منها لغرض ما !

فهل كان هذا الغرض هو إعلان تجارى لمطعم ؟

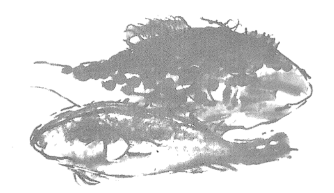
بالطبع لا ، ولو كان الأمر كذلك لقاطع الناس هذا المطعم ، ولعنوا صاحبه ! . وعندما ننتقل من النظرة العابرة ، المستخفة ، نكتشف أن الأسماك رغم سكونها الظاهر تضطرب بالخطوط والبقع ، ومباغتات الضوء ، والمساحات . وهى فى هذا الاشتباك المضطرب لا تحفل بتقديم نفسها فى صورة واقعية لأسماك ذات كتلٍ وأبعاد . إن عناصر تكوين شكل ثـلاثى الأبعاد موجودة بالفعل داخل اللوحات : فهناك الخطوط المتنوعة . وهناك الدرجات الضوئية المختلفة ، غير أن هذا لم يكن فى خطة الفنان . وسمح لعناصر تكوين لوحة وصفية بالانفلات من دورها إلى دور تعبيرى آخر ، هو الإقلاق والدعوة إلى التأمل . وكان بمقدوره أن يتخلى عن هذا الموضوع ، وأن يكتفى بهذا الاشتباك المجرد ، دون أن يقلل هذا من دوره التعبيرى ، غير أنه أراد لنا شيئاً أعمق من توتر اللحظة وتلقائيتها .

تأمل ذلك الحوار العجيب الذى يتجلى فى صور مختلفة : أعنى حوار عيون أسماكه !

من الثورة إلى الانكسار . من التربص إلى الحيرة . من الحزن إلى التأمل العميق . من الحب إلى الاختصار !

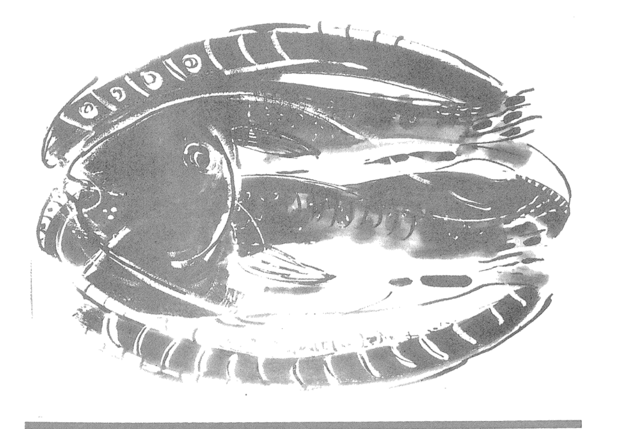
أليس ما نراه هو حالات بشرية فى صميمها ؟

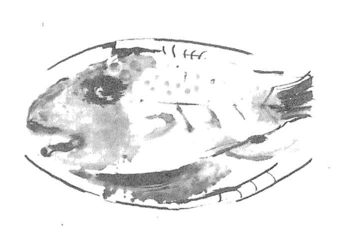
أليس ما نراه ، أو يريد لنا الفنان أن نـراه ، هو أنفسنـا .. المحاصـرة فى « أطباق » الاعوام ، الباحثة عن حب ضائع .. بلا جدوى ! !

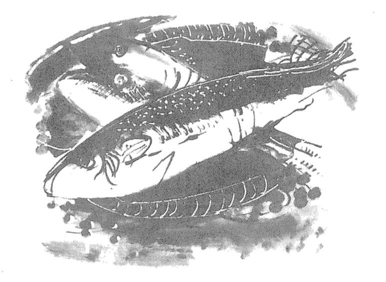






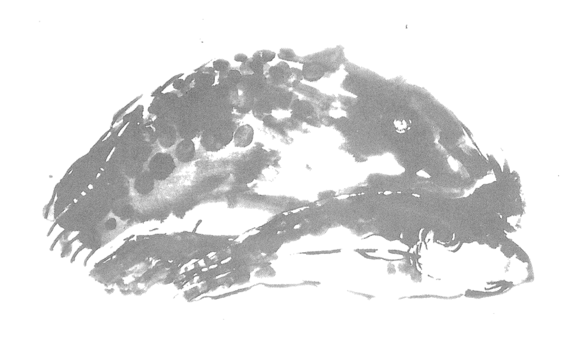


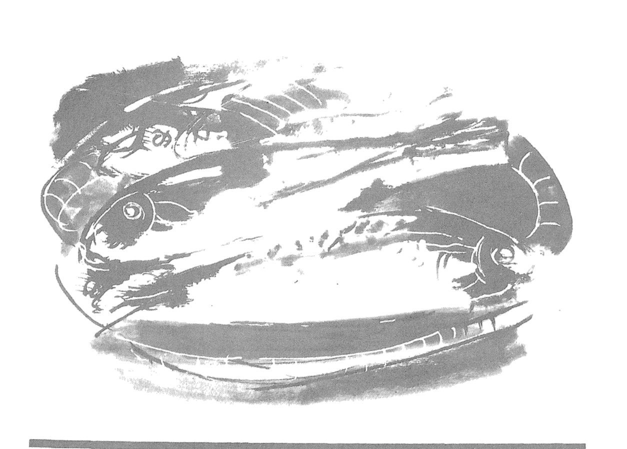












صلاح عواد

تخطيطات

١ ــ الحانة

تَبعثر الحانة زبائنَها .
وأنا ، أبعثر عيوني
مثل عاشق يوزع عواطفه السّخيةُ .
السيدة التي تخيط مساءاتها من البيرة الرخيصة ،
تِراجعت بضع خطوات .
وهي تحدق في الكتابة التي استباحت أرق الورق
ولعنة القلم الناشر أشرعته باتجاه نفق قاتم .

٢ ــ تفاحة

انتِ ، تفاحة الألم اقضمك ،
كي انحدر نحو الهاوية .

٣ ـــ خراب

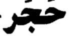
عيناكِ ،
مثل الأراضى التى احتلها الغزاة .
تقتربان ، بالأعلام
وبالحجر ، وبشعارات الاستقلال .
وأنا زوج عنيد يأسر اللحظات الرتيبةْ .

٤ ـــ البصرة

فتحت باب الغرفةِ ،
كنتِ مستلقية على السريرْ .
هناك قطةٌ .
وثمة كلب للحراسةِ ،
وبأصابعكِ حركتِ أوتار القلبْ .
وكنتِ ،
وكنت تُمسّدين بيديك الناحلتين الموت ،
مثل طفل . غريبْ .
التفتُّ برهةً ،
دقيقةً ،
ساعةً ،
عبر النافذة كنتِ تحدُّقين .
وحين اقترب النهار إلى وجهكِ ،
فاجأنى الشحوب الذى يعتريكْ .

نيويورك

سامى كيلانى



حجَر

لا تستغربوا إذا تحدثت معكم وجها لوجه ، ولا تقولوا هذه أضغاث أحلام ، فأنا فعلا أتحدث معكم . قد تتفقون بأننى أتحدث معكم بلغة الجمال أو بلغة الفن ، أو أى اسم تختارونه للغة التى أتحدث بها ، وربما مر على مسامعكم هذا الاصطلاح أكثر من مرة : « نطق الحجر » ، « أنطق فلان الحجر » حين صنع منه تمثالا ، إذا وافقتم على هذه اللغة ، فأنا أتحدثها الآن . مكتوب على وجهى الأول « إنى اخترتك ياوطنى » وعلى الوجه الثانى حُفِرت يد مقيدة بقيد مكسور ، وترسم علامة النصر . أليست هذه لغَة ؟ أليس الجمال لغُة ؟ فأنا أتحلق بهذا العنق الجميل ، ويطوقنى هذا الوجه الجميل ، وأرتاح على هذا الصدر الأنثوى الجميل . باختصار إننى محظوظ جدا بهذا الموقع ، بهذا التشكل الذى صرته ، لكننى لم أصل إلى هذه الحياة إلا بعد طول معاناة ..

عندما تقدمت الجرافة من المنطقة التى حملتنى إليها المياه منذ سنوات ، لا يستطيع أحد عدّها ، قلت فى نفسى « انتهت حياة الهواء والشمس ، سنطمر فى مكان ما لتمتلىء بنا إحدى الحفر ، وستطوينا طبقة من الإسفلت ، وسأصبح فى خبر كان » . حاولت وداع الشمس والهواء ، وأنا أسقط من فم الجرافة إلى قعر وعاء الشاحنة ، ثم جاءت فوقى أكوام وأكوام من الحجارة حتى امتلأت الشاحنة . تحركنا مسافة طويلة قبل أن تتوقف الشاحنة ويرتفع وعاؤها إلى الأعلى سحُلنا منها وجاء حظى لأكون على سطح التلة الصغيرة التى تكوّنت ، حمدت الله على هذه العودة إلى حياة الهواء والشمس ، كان حظى جيدا أيضا حين فردت جرافة أخرى التلة ، وجعلت منها سطحا مستويا ، إذ بقيتُ على السطح .

اشتدت حرارة النهار ، أدركت أننى فى صحراء . انصب علينا كثير من الماء ، ثم مرت فوقنا مدحلة ثقيلة ، تماسكنا مع الأرض بشكل قوى ، انغرستُ فى الأرض ، لكن وجهى بقى مكشوفا يواجه السماء . ظللت أفكر أنا وجميع أصدقائى الحجارة بهذا المكان الذى أصبحنا فيه . لم ندرك فى البداية من الأمر شيئا ، فلم ير أحد من أجدادنا الحجارة منظرا كهذا ... ساحة واسعة تحيط بها الأسلاك الشائكة ممدودة على أعمدة حديدية قصيرة . نصبت خيام كثيرة ، وتوحدنا نحن والأسلاك والحديد والخيام .

وفي يوم من الايام ، امتلأت الساحة بالاقدام . اقدام كثيرة تروح وتجيء فوقنا . كانت فرحتنا بقدوم البشر أكبر بكثير من ألم الدوس علينا ، فنحن حجارة ، ولا تهان كرامتنا إذا مر فوقنا بشر .

وبعد فترة من وصول هؤلاء الرجال الذين يلبسون ملابس زرقاء ، ويقضون كل وقتهم في الساحة المحاطة بالاسلاك ، قرفص فوقي أحدهم ، سكب على قليلا من الماء ، ثم تفحص لوني ، لم يستطع أن يقرر قيمتي من النظرة الأولى على ما يبدو ، فانتزعني من الارض بمسمار كبير ، ثم أعاد سكب الماء عليّ ، وبعد أن تشاور مع شخص قرفص بجانبه قررا انني لا أصلح . ما هو الشيء الذي لا أصلح له . لم ادرك الأمر إلا حين صبا الماء على حجر مجاور ، وأظهرا إعجابا كبيرا بلونه ، انتزعه الأول من الارض وغسله جيدا ، تأمله وقال لصاحبه « سيكون عقدا جميلا » . جلسا وتشاورا ثم قررا شيئا ما . أخرج الأول مسمارا صغيرا ، وبدأ بالحفر والنحت على جاري السابق ، ثم مضى إلى ظل الخيمة ليكمل عمله . حسدت جاري كثيرا على هذا الاتجاه الجديد الذي يسلكه في حياته ، سيكون تحفة ، سيحتفظ به في بيت ما ، أما أنا فسأبقى هنا دون عمل ، دون قيمة تذكر .

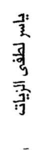
استمر إهمالي إلى أن كان يوم . حملتني فيه يد إلى خيمة ، وهناك وضعت في كيس بلاستيكي تمتلىء جنباته برائحة الخبز ، ثم وضعت ورقة بجانبي ، وربط الكيس بإحكام ، قذفتني يد قوية في الهواء فطرت فوق الأسلاك الشائكة ، وعبرت إلى الساحة المجاورة ، تناول أحدهم الكيس وفتحه ، وأخرج الورقة وقرأها . كتب ورقة غيرها ووضعها إلى جانبي في كيس آخر ، ثم أعادني إلى الساحة السابقة بنفس الطريقة . تكرر طيراني من قسم إلى آخر كل يوم . أعجبتني اللعبة ولكنها لم تعوض حسدي لجاري القديم ، وبقيت أفكر في العزّ الذي يعيش فيه الآن .

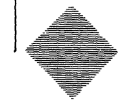
جاءني الحظ ، أو كما تقولون : رب ضارة نافعة . سقطت على وتد معدني من الأوتاد التي تشد إليها حبال الخيام ، انكسر جزء مني ، فتح شخص الكيس ، وضعني جانبا ، وبدأ بقراءة الورقة . التفت إلى فجأة . حملني وتفحصني ثم تحدث مع صديق له . أظهرا إعجابا بلوني الذي ظهر بعد الكسر . سكب الماء على قطعة من الباطون كانت أرضية للحمام ، ثم بدأ بعملية حتّ مؤلمة ، فقدت أجزاء كبيرة من جسمي ، أصبحت قطعة مسطحة الوجهين ، ثم بدأ بإعطائي شكلا دائريا ، قلت له ، وأصبحت كقطعة عملة سميكة . كتب على وجهي الأول كلمات وأبرزها نحتا ، وعلى وجهي الثاني نحت رسما .

خبأني صاحبي يوم خروجه من القسم في مكان لن أكشف عنه الآن ، لأن آخرين غير صاحبي يستعملونه لتهريب الحجارة . وقف صاحبي وأصدقاؤه أمام جندي صارم الوجه ليفتشهم ، ضبط الجندي حجرا مع أحدهم فأخذه ورماه في برميل القمامة ، خفت على نفسي ، تشبثت في مخبئي ، وانتهى التفتيش دون أن يكتشفني الجندي .

وصل صاحبي بيته ، كان في انتظاره جمع كبير بينهم هذه الفتاة التي أتعلق بعنقها الجميل ، أخرجني من مخبئي وعلقني بعنقها . نسيت أن أقول لكم أنه جدل هناك خيطا خاصا وربطني به . قال لها إنه سيشتري لها سلسلة ذهبية بدل الخيط . لكنها لم توافق وآثرت الخيط . فرحت كثيرا لرفضها ، فمالي وما للذهب ، فهذا الخيط صديقي خرجنا معا من نفس المكان ، وشاركني محنة الاختباء والخوف لحظة التفتيش .

(معتقل انصار ٢)   النقب : فلسطين





قصيـــــــــدتان

١ ـ شـــارع عـــادى 1

أنت تذهبين ..

ولا شئ يعيد نهدا غائبا ..

لا شئ يمنح الطمأنينة للجروح الغامضة ..

مع ذلك

علينا أن نحب أحيانا

وأن نتذكر أشلاءنا فى كل قُبلةٍ

تماما

كما نتحدث عن سلطة الموتى

وعن الأسفلت الذى يمضغ الدموع ..

١٤/٩/١٩٩١م

أجانب عرب عربات ناس

شحاذون

أطفال يشمون الكُلَّة

تقاطع

(شارع عاديّ !!)

لكن شبحين كانا يعبران متماسكى الأيدى ..

: كل شىء كان مُعَدًّا ..

: الحب .. والخيانة !

3

وحدى ..

فى سريرى ..

أقشر الفجيعة ..
ياالله

: متى ذَبَحْتَنى ؟!

٢ - جـــذورى

4

فى خرقة ملوثة وضعتُ أبى
عندما كرهته لأول مرة

وهو يحدد وجودى بحروف أربعة

ثم يزرع النار فى جسدى

كأنما عليه أن يطهرنى

أو ربما أُوحِىَ إليه

ان امراة ستجدنى

ـ ذات يوم ـ

نائما فى حديقتها

ثم تفقأ عينىّ

بآخر قطعة من ثيابها ..

3

فى ظهيرة كهذه

سيكون علىّ أن أحب ..

وربما أدركُ أن المشهد ذاته

ـ بكل قسوته ـ

يتكررُ ..

2

بكل قطعة تقذفنى الحياة

كأننى

أحاول أن أجرب فيها ذكورتى ..

1

.. وما الحب ؟!

: أجدادى جديرون بالخيانة ..

حسونة المصباحي



طائر النحس

جلس «ميلود» أمام حانوته الصغير مثلما اعتاد أن يفعل أواخر كل مساء . كانت ظلال الغروب قد بدات تغطى الوهاد والسهول المنخفضة . وعلى قمم الهضاب الغربية الجرداء ، انتصب قرص الشمس أحمر ، محاطا بغلالة من الضباب الخفيف . وفى الهواء الساكن ، انتشرت رائحة الأرض التى حرقها هجير أغسطس حتى بدت كأنها أصبحت عقيما إلى الأبد . وعقب قيظ يوم طويل ، كان الناس يتحركون بأناة وثقل . والقرية كلها بدت خاملة ومغلوبة على أمرها . ولكى يستعذب «ميلود» جلسته تلك ، ويوحى لكل من رآه بأنه رجل بلا هموم ولا متاعب ، أشعل سيجارة ، وراح يرتشف كأس الشاى المنعنع بشىء من اللذة والاسترخاء وبينما هو على تلك الحالة فى الهدوء والصّفاء ، حلّق فوق حانوته طائر ضخم ، وراح يدور دورات متأنية ، نازلا باتجاه الأرض . ثم لم يلبث أن حطّ على أحد فروع الزيتونة المنحنية أمام المسجد . وبعد أن تأمل فيه «ميلود» قليلا ، اكتشف أنه لم ير له مثيلا من قبل . طائر غريب فيه شىء من بشاعة البوم ، ولون الحدأة ، وشراسة الصقر ، وظن ميلود أنه ربما يكون من صنف تلك الطيور النحسة التى تجلب المصائب والفواجع والشرور . وفى الحال هبّ واقفا ، واتجه نحوه ملوّحا بعصاه ، لكن الطائر الغريب ظل منتصباً على الفرع هادئا ولامباليا . وفى اللحظة التى همّ فيها «ميلود» بأن يرميه بعصاه ، أرسل الطائر صرخة غريبة تردّدت أصداؤها فى جميع أنحاء القرية الهامدة . ثم ارتفع فى الفضاء بأناة ، وراح يدور فى سماء القرية ، مطلقا نحيبا بشعا . وظل «ميلود» يتابعه مبهوتا ومكتئبا ، حتى غاب وراء الهضاب الجرداء .

عاد «ميلود» تلك الليلة إلى البيت دون أن يصلّى المغرب أو العشاء . وعند وصوله تجنّب الجلوس إلى زوجته وأطفاله ، واعتصم بغرفته مثقلا بالوساوس والهموم وحين وضعت زوجته العشاء أمامه ، أمرها بصوت جاف

ان ترفعه من امامه فى الحال.وأطاعت الزوجة ، دون أن تتفوّه بكلمة ، ذلك أنها ادركت من خلال سحنتة المقطّبة ان زوجها مشغول الذهن بواحدة من تلك المشاكل الخاصة بالرجال . وهكذا انسحبت بهدوء ، وعادت إلى اطفالها الذين كانوا يشاغبون ويتصايحون .

لساعات طويلة ، ظل «ميلود» غارسا رأسه بين كتفيه ، مفكراً فى أمر ذلك الطائر الغريب . وكان كلما تذكر تلك الصيحة الرهيبة التى اطلقها قبل أن يطير فى الفضاء ، احسّ برجفة فى قلبه ، وبقشعريرة باردة تخترق كامل جسده . واشتدت عليه الوحشة حين راودته تلك القصص الغريبة التى يرويها الناس عن طيور الشؤم . وتذكر تلك الحكاية التى سمعها وهو صغير ، والتى تقول ، إن طائرا غريب الشكل واللون حلق ذات مساء فوق القرية ، وراح يطلق نعيقا منفّرا ارعب النساء والأطفال والدجاج ولما سمعه الولىّ سيدنا احمد بن ابى سعيد قال للرجال الذين وقفوا يتطلعون إلى السماء واجمين : «يا ويحكم من هذا الطائر !!» وبعد ذلك بيومين فقط ، هبت ريح صرصر عاتية أسقطت البيوت والاكواخ على رءوس أهلها ، واقتلعت الزرع والنبات ، وأهلكت عددا كبيرا من المواشى وتذكر «ميلود» أيضا أن الناس الأوّلين الذين عرفوا بالحكمة والتقوى كانوا يقولون بأن البوم إذا ماحطّ فوق بيت أو نعق بالقرب منه ، فإن صاحبه هالك لامحالة . وكانت المرحومة جدته تقول حين تسمع بومة تنعق : «الله يجعل شرّك بعيدا !» . وشعر «ميلود» بوخزة الندم لأنه لم يحدّث الرجال فى المسجد عن أمر الطائر الغريب حتى يشاركوه شيئا من مخاوفه ووساوسه . وفكر فى أنه ربما يكون من الأفضل أن ينادى زوجته حتى تجلس إليه ، وتخفف عنه وطأة ما يعذب نفسه ويؤرقها . غير أنه سرعان ماعدل عن ذلك ، خصوصا حين تبين أن تجاربه السابقة علمته أن النساء لاينفعن فى مثل تلك الأمور .

راح الليل يتقدم ثقيلا مثل قطيع من الثيران المتخمة . وتساءل «ميلود» وهو فى مكانه لايتحرك ولا يسمع شيئا سوى اختلاجات نفسه ، وهى تسعى جاهدة لفك رموز ماحدث له فى ذلك المساء اللعين ، عما إذا كان هناك من هو مريض فى القرية . وبعد أن طاف بذهنه فى كل البيوت ، تأكد من ان الجميع فى صحة جيّدة ، أو هكذا هم يبدون على أيّة حال . حتى الشيخ صالح الذى أشرف على الثمانين ، وعانى من الأمراض ذلك العام أكثر من الأعوام السابقة ، مرّ أمام حانوته منذ يومين فقط ، وهو مستقيم القامة ، ثابت الخطوات كما لو أنه كهل فى الاربعين أمّا «مهرية» التى حُملت إلى مستشفى المدينة على عجل بعد أن سقطت هكذا على وجهها فى الطريق ، فقد عادت منذ أسبوع متورّدة الخدّين ووجهها يفيض صحة وشبابا ! غير أن كل هذا لايعنى شيئا ، ذلك أن الموت يطرق الأبواب دون سابق انذار ، ويفاجىء الناس فى جميع الأحوال والأوضاع ، حتى وهم يصلون أو يسيرون أو يأكلون . ثم لمَ لايكون هو المعنىّ بالأمر دون غيره . مادام هو الوحيد الذى شاهد ذلك الطائر الغريب ، وسمع نعيقه المشؤوم ؟ ! جائز . كل شىء جائز . وأحكام الله لامردّ لها . ومن المحتمل ان تخرج روحه فجأة . وهو هكذا جالس أمام حانوته مطمئن النفس ، هادىء البال .

وبعدئذ يحمله أهل القرية على الأكتاف ، ويسيرون به باتجاه المقبرة وسط الغبار والنواح والعويل . ثم يحثون عليه التراب ، ويعودون إلى بيوتهم ليخوضوا فى أمور دنياهم ، وكأن شيئا لم يكن !! جائز . كل شىء جائز .

وهذه الدنيا الخادعة لاتدوم لأحد . وحدهم الحمقى والزنادقة يطمئنون لها ، ويقبلون على ملذاتها ، ويستسلمون لإغراءاتها . ومع ذلك هو لايرغب فى الرحيل هكذا على حين غفلة ، تاركا أطفاله الخمسة وزوجته وأهله

واحبابه وهذه القرية التى يحبها ويأنس إليها ، رغم فقرها ، وقسوة طبيعتها ، وشحّ أرضها . ثم ماذا ستفعل الأيام بعده بزوجته الشابة التى لاتزال تميل أعناق الرجال ؟ ومن سيلاعب قبل النوم ابنته الصغيرة «حليمة» التى لم تبلغ العامين بعد ؟ ومن سيشترى لأطفاله اللحم والحلوى وكسوة العيد وأدوات المدرسة ؟ ومن سيروى لأهل القرية تلك النوادر التى تضحكهم حتى أحلك أوقات الشدّة ، والتى عوّدهم هو على سماعها منذ أن كان فتى ينام النهار ويسهر الليل ؟ من ؟ من غيره ؟ وأجهش «ميلود» بالبكاء بينما كان النهار يطلع بطيئا ، وحارّا ، ومفعما بالوساوس والمخاوف ... وبرائحة موت يسعى خفيّا وغامضاً .

وجهها العريض المنقّط ببثور سوداء صغيرة بدا له فى الوهج بلون بيضة حداة . راحت تتقدّم من الحانوت وهى تلهث وتتوجع من الحرّ ، وساقاها الحافيتان الضخمتان ترفعان التراب كتلا صغيرة فى الفضاء الساكن . وحالما وقفت عند الباب صاحت :

أعد لى يا ابن حليمة كيلو سكر ، وكيلو ملح ، وعلبة وقيد و ... و ... آه ... لقد تعبت ذاكرتى . وأطلب من الله الا ينسينى الشهادة فى آخر لحظة . و..بعض التبغ أيضاً الله يرحم الوالدين ، ويجعل باب الفرج قريبا منك دائما !»

قالت ذلك ، ثم تهالكت على الكيس هناك عند المدخل ، وراحت تُمروح على وجهها المكسو بحبات عرق غليظة بطرف ملاءتها التى تآكلت حتى لم يعد لها لون محدّد . وامتدّ فى ذهن ميلود الطريق الوعر المتعرّج بين الهضاب الجرداء والذى يفصل بينهم وبين عرش تلك العجوز ، وفكر فى أنه لو كان مكانها لما استطاع أن يقطع مسافة مئة متر فى مثل ذلك الحرّ الشديد أمّا هى فيبدو أنها تعوّدت على ذلك . ومرغم أنها تجاوزت السبعين بكثير ، فإنها لاتزال قادرة على قطع المسافات الطويلة هكذا حافية ويبدو أنها لاتنقطع عن المشى حتى فى الليل . وبعض الذين سافروا إلى القرى الغربية شاهدوها تجوب المسارب مثل روح هائمة ، وتتحدث إلى نفسها ، بل واحيانا تغنى بصوت حزين كأنه صوت النوّاحات فى المآتم .

ـــ هناك عند مخرج الوادى الذى يفصل بيننا وبينكم أتان ميتة !

قالت العجوز وهى لاتكفّ عن اللهاث .

ظل «ميلود» يُعِدّ ماتحتاجه العجوز صامتا ، متجنبا النظر إليها

ـــ أتسمعين ! ..

صاحت فيه العجوز بنبرة احتجاج .

ـــ نعم ..

قال ميلود

ـــ ماذا قلت ؟

ـــ قلت إن هناك أتانا ميتة على قارعة الطريق .

ـــ لا .. عند مخرج الوادى الذى يفصل بيننا وبينكم قلت .. أتان ميتة ، وحولها حشد من الذباب الغريب داهمنى حتى أنى اضطررت أن أركض وأنا فى مثل هذا السن . ثم تقيأت هناك عند الزيتونة العرجاء ...

طافت فى ذهن «ميلود» صورة الطائر الغريب ، وقد تلطخ منقاره بالدم . وشعر بدوار خفيف .

يبدو انك لست مهتما بما أقول . صاحت فيه العجوز مستنكرة .

— إنى استمع إليك بأربع آذان لاباذنين فقط ! قال «ميلود» وهو يزن الملح .

نعم .. ولابدّ أن تفعل ذلك لأنك تعلم جيّدا أننى لا اشترى من أحد غيرك ، بسبب المرحومة أمك . آه ... لقد كانت انبل امرأة عرفتها فى حياتى ! .

فجأة ارتفع عمود هائل من الغبار الأحمر . «لابدّ أن أولاد السباع يتخاصمون !» قال أحدهم مازحا . ولكن بعد دقائق قليلة ، شاهدوا أعمدة حمراء كثيرة تنتشر فى الآفاق ، ثم راحت تتقدم نحوهم بسرعة حريق فى حقل من الهشيم ، وتحصب عيونهم بالقش والتراب . وقبل أن يدخلوا بيوتهم ، هبّت عاصفة رملية هوجاء ، وراحت القرية تهْتز مطلقة صيحات الوجع والخوف . وشيئًا فشيئاً تعتّمت الدنيا ، ولم يعد باستطاعتهم أن يروا غير كتل من الغبار الأحمر تتدافع مجنونة باتجاه الشرق . وكعادته فى الملمات ، شرع ابوه يطلق الأدعية والصلوات بصوت عال ، وعلى وجهه خشوع ورهبة . امّا هو فقد احتمى بامّه وَجِلاً ، وراح يستمع إلى الرياح الغاضبة ، وبه رغبة فى البكاء . ثم تعالى ذلك الصوت مخنوقا بالريح والتراب :

— يا ابناء الحلال .. أنا غريبة وقد ضللت طريقى .

هرعت أمه إلى الباب . وبعد لحظات دخلت امرأة فارعة القامة، غطاها التراب حتى أخفى ملامحها أو يكاد .

— أنا هنية من عرش الطّوال ! قالت المرأة .

— وبعد أن نفضت عنها الغبار ، واغتسلت ، راحت تحدق فيه بعينيها المتوحشتين . وأحب هو ذلك الوشم الأخضر الصغير هناك فى جبهتها العريضة . ثم بدا له انها تشبه تلك الفراس الحمراء التى تركض فى الأعراس . ولما مدت يدها لتداعبه ، نفر منها ، ولاذ بأمّة التى كانت تعدّ الشاى .

— ماأسم ولدك ؟ قالت المرأة الغريبة .

— ميلود ، أجابت أمه :

«ياله من ولد جميل !»

قالت المرأة الغريبة ، ثم أطلقت تنهيدة عميقة ، وشخصت ببصرها إلى العاصفة التى كانت قد ازدادت احتداما وعنفا .

— اتعلم لماذا اتيتك فى هذا الحر الذى يشبه حرّ جهنم ؟ لأن أمك زارتنى البارحة فى المنام ، وقالت لى : «اوصيك خيرا بميلود ياهنية !» .

رجفت يده وهو يضع الملح فى القرطاس . وحوّم الطائر الغريب فى سماء بلون القيح . وطنّ ذباب أزرق طنينا حادًا ، بدا كأنه وخزات موجعة فى طيّات الروح . وانتفخت القيلولة مثل جثة متروكة فى العراء .

— أمك تزورنى دائما فى أحلامى !»

قالت المرأة وهى تتأمل الطريق الأبيض الفارغ ، وكأنها ترغب فى أن تقيس المسافة التى قطعتها .

— فى الليل هدأت العاصفة تماما . وظلت القرية هامدة تحت كتل الرمل . وحالما انتهوا من العشاء ، روت المرأة الغريبة قصتها وهى تشهق بالبكاء :

قالوا لى إننى أنا السبب فى موت أزواجى الثلاثة . نعم قالوا لى ذلك ثم ضربونى ، ورمونى بالحجارة ، وبصقوا

عليّ ، وعاملونى مثلما تعامل الكلاب السائبة . الكبير والصغير ، الشريف والوضيع ، فعلوا معى ذلك . لا أحد منهم رأف بى أو رغب فى الاستماع إلى ما أقول . جميعهم وقفوا ضدى وقالوا لى اننى أنا التى قتلتهم . ورغم أنهم يعلمون جيّدا اننى لم ارتكب خطيئة واحدة فى حياتى حتى اجازى بمثل ذلك .. فإنهم شهروا هراواتهم فى وجهى ، وقالوا بأننى ساحرة ووجه نحس ، وبنت حرام، وأنا التى قتلت أزواجى الثلاثة .

ولكن ماذنبى أنا ؟ كل واحد أتزوجه ، يشحب فجأة ، ويأخذ فى الصراخ ، وضرب الأرض بقدميه ، ثم يبصق الدم ، ويهمد بين يدى ماذنبى انا ؟ إنها أقدار الله والنكبات مثل عاصفة هذا النهار تأتى لكل الناس . وانا امرأة لاحظّ لها البته ، هذا ما أكدته لى إحدى قارئات الكف . وبما اننى تأكدت أنهم لن يكفوا عنى أذاهم ، فإننى قلت إن أرض الله واسعة ، ثم همت على وجهى فى الأحراش ..

— هل أنت مريض ؟

— سألته العجوز وهى تهز رأسها باتجاهه .

— لا أبداً !

ردّ «ميلود» .

— إذا لم تكن مريضا ، فأنت مشغول الذهن بشىء ما . وخالتك هنيّة تقول لك : لاتهتمّ ياميلود فالله يفرّجها دائما !

قالت العجوز وهى تستوى واقفة وبعد أن وضعت مشترياتها فى كيس نايلون كانت تخفيه فى صدرها ، أضافت :

— سأقيّل تحت الزيتونة العرجاء ، ولن أعود إلى البيت إلاّ عند غروب الشمس ، غير اننى سأتجنّب المرور من ذلك المكان حيث الأتان الميّتة حتى لا أتقيأ مرة أخرى !

ثم مضت مسرعة الخطا وظهرها العريض مثل سفح هضبة من السراب . وظلّ «ميلود» يتابعها بنظراته حتى اختفت فى المنعرج ، هناك حيث تنتهى القرية، وتبدأ الهضاب النحاسية اللون .

كان الرجال يكوّمون التبن فى المخازن ، ويصلحون المحاريث استعداداً لموسم الحرث . امّا النساء فقد انهمكن فى إعداد ماتحتاجه العوائل للشتاء البارد الطويل ، حين صعد «مسعود» على ظهر بغلته الشهباء من السهول السفلى ، وروى لهم انه فاجأ هنيّة والرّاعى الذهبى الأقرع عاريينْ تماما هناك فى بطن وادى «العفاريت» وظل كامل الظهيرة يتنقل من بيت إلى بيت راويا الحكاية بتأن ، وعيناه ترفان ، ولسانه القرمزى يلحس شفتيه وكأنه يتلذّذ بكل كلمة يتلفظ بها . وحالما ينتهى ، كانوا هم يطالبونه فى الحين بأن يعيد الحكاية من البداية بدقة وتأن . ويلحس هو شفتيه بلسانه القرمزى فيبدو عندئذ شبيها بأفعى تتأهب لقذف سمّها فى الجسد الحى ؟ وبعد أن يتيه بذهنه بعيدا لحين من الزمن ، يشرع فى رواية الحكاية من جديد :

اسمعوا يارجال . الله وحده شاهد على ما أقول ، فقد كنت وحدى ، حتى ولا طائر فى السماء ، أو على وجه الأرض . وكنت عطشان فقلت : لم لا أذهب إلى عين «منصور» لأشرب وأغتسل ، ثم أواصل سيرى بعد ذلك . سرت باتجاه العين ولا أحد غيرى ، وعين الربّ التى لاتنام . وفجأة سمعت فحيحا مثل فحيح الأفعى فجفلت

مذعورا . وراح الفحيح يزداد شدّة حتى خلته بين ساقى . رفعت عصاى واتجهت إلى الغيضة التى كانت على شمالى . وإذا بى أراهما عاريين كما خلقهما الله . نعم كما خلقهما الله يا رجال ! والله وحده شاهد على ما أقول .

قبل الغروب بقليل حملوا عصيهم ولبدوا فى المنعرج هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون . وحالما سمعوا الذهبى يهش على الغنم ، حتى هجموا عليه وأوثقوا رجليه ويديه ، ثم اقتادوه حتى ساحة المسجد ، وراحـوا يستجوبونه :

ــ ارو لنا بالتفصيل ماحدث !» .

صاحوا به ، وهم يدورون حوله ، وعصيهم تتراقص أمام وجهه الذى ازداد بشاعة بسبب الفزع والدهشة .

ماذا أروى لكم يارجال ؟

قالها الذهبى الأقرع وهو يرجف وعيناه تدوران فى محجريهما .

ــ ارو لنا قصتك معها كاملة !

ــ مع من يارجال ؟

ــ معها هى . ألا تعرفها ؟ !

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء !

ـ الحنش إذا ما وهبته الدفء يلدغك وأنت غافل مطمئن البال !

قال الإمام العجوز وهو بارك أمام باب المسجد .

ــ أنت على حق أيها الإمام . .

قالوا هم ثم هووا عليه بالعصى كما يهوون على أفعى تفاجئهم وهم يسهرون . وراح الذهبى الأقرع يتلوى تحت الضربات ، ويصرخ متوجعا .

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء!

ــ آثار ضربات العصى على جمه بدت كأنها حبال زرقاء . والليل كانت له رائحة الجيف . والنساء وراء الأبواب ينصتن للضربات وللعويل وهنّ يرتجفن . والبنت خديجة اليتيمة بكت فى صمت ، حتى لم تعد ترى شيئا من وراء دموعها .

ــ والله يارجال ماعندى علم بشىء !

توقفوا عن ضربه وراحوا يدورون حوله ، وعيونهم تتلامع ، وعروق أيديهم نافرة ، وأسنانهم تحدث صوتا مثل صوت سكين يُشحذ على حجر أحرش بينما الصراصير تصر فى حقول الزيتون ، والنجوم تبدو كما لو أنها خرفان ترعى فى حقل بنفسجى بعيد .

ــ هيا تكلم وإلا فسوف نشوى لحمك على النار أيها الأقرع النتن !

ــ والله ماعندى علم بشىء يا رجال !

ــ الأفضل لك أن تروى لنا قصتك معها كاملة ، وبدون أى تحريف إذا ما أردت السلامة .

ــ مع من يارجال ؟

ــ مع تلك الكلبة السائبة هنية !

ــ أيّة هنية يارجال ؟ !

ــ لاتحاول الإنكار فمسعود أقسم بالكتاب أنه وجدكما معا فى بطن وادى العفاريت .

ــ والله ماعندى علم بشىء يارجال . ومنذ أكثر من شهر لم تطأ قدماى وادى العفاريت ولا مرة واحدة !

ــ من جديد هووْا عليه بالعصىّ . وظل الإمام يحرّضهم وهو بارك هناك أمام عتبة المسجد .

ـــ لاترأفوا بالفاسق الاقرع . لاترأفوا به أبداً !

ـــ شيئا فشيئا تحوّلت صرخات الذهبى إلى أنات خافتة . وتحت الضربات المتتالية بدا جسده شبيها بخرقة ملطخة بالدم . ولم يتوقف الرجال عن الضرب إلّا عندما راح الذهبى يفتح فمه ويغلقه وكأنه على وشك أن يسلم الروح . وعندئذ صاح فيهم الإمام وهو يحك جلده :

ـــ خذوه بعيدا حتى لايدنّس قريتنا بروحه الفاسدة .

ـــ جرّوه على الأرض ودمه يسيل حتّى المنعرج ، هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون ، ثم رموه مثلما ترمى الكلاب الميتة . وعند طلوع النهار لم يعثرو له على أثر فقط ظل دمه يصبغ الأرض لعدة أسابيع . ولم يمح إلا عندما تهاطلت الامطار بغزارة فى أواسط اكتوبر .

ـــ مساء اليوم التالى عاد أبوه إلى البيت متجهما ، وصاح بأمه :

ـــ اسمعى يا امرأة .. لا اريد أن ارى تلك المرأة هنا فى بيتى مرة أخرى !

ـــ ولكن هنية مظلومة .. وأنا اقسم أنها أشرف من كل نسائهم .

صهلت أمه محتجّة .

ـــ لا أريد أن أرى تلك المرأة هنا فى بيتى مرة أخرى قلت . هل تفهمين ؟

صاح أبوه ثانية وهو يشهر عصاه فى وجهها بينما راح جسده يرتجف من الغيظ :

لاذت أمه بالركن ، وانخرطت فى بكاء صامت . وطوال تلك الليلة ظل بيتهم مظلما .

بعدها دأبت أمه على أن تعطيه كل يومين أو ثلاثة صرّة . وتقول له :

ـــ خذ هذه إلى خالتك هنية إنهّا تنتظرك هناك فى بطن وادى العفاريت !

القيلولة ساكنة لاتتزحزح كأنها تريد أن تمكث الى الأبد . والهضاب انمحت تماما ، ولم تعد هناك فى الأفق غير كتل من السّراب تهْتزّ مثل ماء يغلى فوق نار حامية . مرّ كلب يلهث وعيناه ملتهبتان . ولحتمى حمار قمىء مدمّى الظهر بظلّ الزيتونة المنحنية أمام المسجد . وامتدّ الطريق فارغا أبيض ، كأنه ثـعبان ينام على ظهره . وظل الطائر الغريب ينقر دماغ «ميلود» نقرات عنيفة من حين لآخر ، حائلا دونه ودون تلك الإغفاءة التى تعوّد عليها كلّ قيلولة .

مرّ الدرويش بقريتهم أواخر مساء خريف جاف ، كثير الوحشة والغبار . كان أغبر اللحية والوجه . وكانتا ساقاه الداميتان تدلّان على أنه سار طويلا فى الأحراش والجبال . طلب ماء وشيئا من الاكل ، وقبل ان يمضى فى حال سبيله ألقى على والدهم نظرة غريبة رجفت لها قلوبهم ، ثم تمتم بكلام لم يتبيّنه أحد .

ـــ ماذا قلت أيها الشيخ ؟

قال أبوهم :

ـــ غير أن الدرويش لم يجب بشىء . وظل يبتعد صاعدا الهضاب النحاسية اللون بخفة الذئاب حتى امتزج بالصخور وغطاه الليل .

بعد مرور يومين على ذلك ، اراد أبوهم أن يقوم لصلاة العصر غير أنه تهاوى فجأة على الأرض ، وهو يرتجف ، بينما العرق يتصبب من وجهه الطويل الشاحب بغزارة . حملوه إلى الفراش بسرعة وأحاطوا به .

ـــ إنى اختنق !

قال لهم ، ثم اشار طالبا الماء . وبعد أن شرب ، أضاف :

ـ اطلبو المؤدب حينا !

ـ بعد دقائق دخل المؤدب .

ـ اتل شيئا من القرآن عند رأسى أيها الشيخ الكريم !

قال أبوهم :

تربع المؤدب ، ثم راح يتلو سوراً من القرآن بصوت رخيم ، ورأسه تتمايل ذات اليمين وذات الشمال . وكان كلما صمت ، اشار عليه ابوهم بأن يواصل وظلوا كذلك حتى مطلع الفجر . بعدها طلب منهم أبوهم أن يقتربوا ، ففعلوا .

راح يتأمّلهم الواحد بعد الآخر ، بينما أمهم تبكى بحرقة هناك فى الركن ، ثم قال بصوت متهدج :

اسمعوا يا أولادى .. أوصيكم خـيرا ببعضكم بعضاً ! .

وكان يرغب فى أن يضيف شيئا أخر ، غير أنه لم يتمكن ، وسكن إلى الأبد .

هبّت نسمة المساء ، وبدأت القرية تتحرك ، وهى تفرك عينيها بتثاقل عقب همود القيلولة الطويل . وتعالت أصوات أطفال يلعبون فى بطن الوادى مّيز بينهما صوت ابنه الاكبر ياسين . ونزل سرب من الصبايا إلى العين فبدوْن بملاءاتهن الملونة وكأنهن قوس قزح يتحرك على صفحة الأرض .

أغلق «ميلود» حانوته قبل الأوان حتى يتحاشى رؤية الطائر الغريب مرّة أخرى ، ثم مضى إلى حانوت «سالم الأحمر» حيث تعوّد الرجال أن يجتمعوا كل مساء ، ويظلوا هناك حتى ساعة متأخرة من الليل . وجدهم يلعبون الورق ، ويتصايحون ، ويتضاحكون ، ويتحدثون عن الأفراح والأعراس التى سوف تقام قريبا . اخذ لنفسه مكانا بينهم ، وراح يراقب اللعب . وكعادته حين يرغب فى أن يرهب منافسيه ، صاح العربى الأعرج وهو يضرب الأرض بساقه الخشبية :

ـ اسمعوا ... لقد قلت لكم مرارا عديدة أنه لاأحد فى هذا البرّ كلّه قادر على أن يهزم هذه الساق !

وقهقه المتفرجون وأراد «ميلود» أن يجاريهم ، غير أنه احس بغصّة فى حلقه ، وبضيق فى صدره . ومع حلول الظلام ، ثقل كتفاه ، وراحت الوساوس تهسهس من جديد فى أعماق روحه المكتئبة . ثم شيئا فشيئا تحولت إلى دُيدان تأكل لحمه بنهم . ومن حوله بدت له أصوات الرجال ، وضحكاتهم شبيهة بصيحات فزع تطلُع من بئر عميق . انسحب على أطراف أصابعه . وبينما كان يبتعد صاح فيه «سالم الأحمر» وهو يُمروح على الكانون :

ـ لماذا انت مبكرّا على غير عادتك هذه الليلة يا ابن حليمة ؟

ـ لست على مايرام ! ردّ ميلود دون أن يستدير :

ـ لاتهتمّ يارجل .. فالدنيا مثل المراة تقبل وتدبر ، تصدّك حينا ، وحينا اخر ترتمى عليك ، ولاتتركك إلّا وأنت على وشك ان تملّها !» قال سالم الأحمر ، ثم أطلق ضحكة جافة وخزت قلبه ، مثل شوكة .

تاه فى حقول الزيتون ، ثم نزل حتى وادى العفاريت . وهناك وقف يستمع إلى الليل الصيفى الهادىء ، ويتشمم روائح الدفلى والزعتر ، ثم قفل راجعا إلى البيت ...

حين لمح «ميلود» زوجته واقفة أمام الباب ، حزّر فى الحال أنّ الواقعة قد تكون وقعت ، وأن تلك الوساوس والمخاوف التى عذّبت روحه خلال الساعات الطويلة الماضية سوف تتحوّل الآن إلى أحداث أليمة تعصف بحياته مثلما تعصف الرياح العاتية بالنبتة الضامرة . وعندئذ ارتعب ارتعابا شديدا ، وود لو يطلق ساقيه للريح ، ويهرب بعيدا ، بعيدا ، حتى يتجنب الهول الذى يوشك أن ينقضّ عليه ، وهو هكذا ،وحيداً .. فى الخلاء .

هل رأيت ياسين ؟ إنه لم يعد إلى حد هذه الساعة . وأنا كنت أظن أنه معك ! قالت زوجته . وسمع هو ذلك بوضوح تامّ . غير أنه حين همّ أن يقول لها بأنه ميزّ صوت «ياسين» بين صوت الصبيان ، وهم يلعبون فى الوادى مساء ، أحسّ أنه فقد النطق تماما ، وظل واجما ، جامدا بينما هناك ، أمام الباب ، تبدو زوجته مثل شبح مخيف .

ـــ هل تسمعين.ياسين لم يعد حتى هذه الساعة . وأنا قلبى مايقول لى خيراً .

نعم،هو يسمعها جيّدا . ويحسّ برجفة الفزع فى صوتها ، غير أن الغصّة كبرت حتى أصبحت بحجم صخور الهضاب النحاسية اللون ، والأرض من تحته كأنها تسيخ فارة منه ، والسماء تلطخت بدم أسود . اقتربت منه زوجته ، وراحت تهزّه بعنف وهى تصيح :

لقد قلت لك إن ابنك لم يعد إلى حد الآن وأنت لاتردّ بكلمة ! .

اخترق الفضاء نعيق بشع ، ثم لم يلبث أن امتزج بعويل زوجته المفجوعة . وبعد قليل أخذت القرية تتململ ، ثم تحركت من أقصاها إلى أقصاها ، وامتلأ الليل الصّيفى الحارّ بالمصابيح ، واللغط ، والنداءات ، ونباح الكلاب ، وبالوجوه والعيون ، والأرجل الغليظة الحافية .

وظل هو مكانه لايتحرّك ولايتكلم ، بينما زوجته تولول وتخبط على فخذيها . ثم يسمع «ميلود» صوتاً كأنه قادم من طرف القرية يقول بأن ابن سالم الأحمر ، هو آخر من شاهد، ياسين قبل الغروب بقليل ، وأن ياسين قال له بأنه يرغب فى المرور بحانوت والده .

هل مرّ بك ياسين عند الغروب ؟ سألته أصوات كثيرة .

الوجوه التى تتطلع إليه ، مضاءة بالمصابيح الشاحبة ، تبدو كما لو أنها وجوه شياطين فى كابوس مرعب . وهو الآن معلق على ذلك الخيط الرفيع الذى يفصل بين الحياة والموت ، وحيداً ، باردًا . وفى لحظة ما ، سوف يهوى فى الظلمات متبوعا بنعيق طائر الشؤم .

ـــ اتركوه . إنه ليس على مايرام . ولنسارع بالبحث عن الولد قبل فوات الأوان .

صاح فيهم سالم الأحمر :

تحرّكوا فى جميع الاتجاهات . أمّا «ميلود» فقد انهار على الأرض ، وظل شاخصا لليل الذى امتلأ فجأة بهدير كأنه هدير الأودية فى أوقات الفيضانات الكبرى .

حتى بعد أن دفنوا ياسين ، واستُجوبوا نساء ورجالاً وأطفالاً من قبل رجال الدرك ، ظلّ سالم الأحمر يعيد الحكاية على مسامعهم ، وظلوا هم ينصتون إليه بانتباه شديد،كما لو أنه يفعل ذلك أمامهم لأوّل مرّة :

اسمعوا يارجال ... أنا أقول لكم بأن قلب المؤمن دليله دائما .

وعندما مرّ ميلود بحانوتى مساء ، ورأيته عابسا ومهموما على غير عادته ، أدركت فى الحين أن شرّا ما

سوف يقع . صدقوني يارجال .. لقد أدركت ذلك ، والله يقطع لساني إن كنت أبالغ ، أو أقول غير ما حدث بالضبط أواخر مساء ذلك اليوم المشئوم . وربما لهذا السبب قلت لمن كانوا في حانوتي تلك الليلة بأني لست مستعدًا للسهر حتى ساعة متأخرة . وكنت على وشك العودة إلى بيتي عندما ارتفعت الجلبة . وفي الحال جريت إلى بيت «ميلود» دون أن أكون على علم بأن الأمر يتعلق بابنه «ياسين» لذا أنا قلت لكم في البداية بأن قلب المؤمن دليله دائما . وخلال البحث عن ياسين ، كان معي ثلاثة : صالح العفريت ، وعمر الأطرش ، والعيدودي فقلت للأول : اذهب انت إلى الوادي الذي يفصل بيننا وبين أولاد السباع ، لانه بلغني ان فتيةأشراراً يجتمعون ليلا هناك ، ويشربون الخمر ، ويعنّفون المسافرين خاصة إذا ما كان الواحد منهم أعزل ووحيدا . وقلت للثاني وأنت إلى الهضاب الغربية فلعلّ الولد ضلّ الطريق فأكلته الذئاب . وأمرت الثالث بأن يذهب إلى العين فربمّا يكون «ياسين» قد عطش بعد اللعب مع الصبيان فشرب من مائها وهو ساخن ، وأصيب بمكروه . أمّا أنا فقد هتف بي هاتفاً قائلا لي : «وأنت ياسالم إلى وادي العفاريت !» . وفي الحال اطعت رغم إني اتطيّر من هذا الوادي تطيُراً شديدا ، فقد هلك فيه جدّي رحمه الله بعد أن لدغته حيّة رقطاء ذات قيلولة قائظة ، وهو يبحث عن بقرة ضائعة . وفيه هلك أيضا ذلك الرجل الشهم جمعه الذي لم أعرف له مثيلا بين الرجال . وقد نزل هناك ليشمّ الهواء بعد خصومة صغيرة مع زوجته . وإذا به يسقط هكذا على وجهه ، ويموت دون أن يشكو قبل ذلك من مرض أو من همّ . ثم أنتم تعلمون أن الأشرار من النساء والرجال في العروش المجاورة يلتقون هناك سرًّا ، ويمارسون فسادهم دون خشية من الله ورسوله وعباده الصالحين . نزلت إذن إلى وادي العفاريت . وحالما وصلت إلى هناك ، وقف شعر راسي ، وتسارعت دقات قلبي حتى لكأني صبيّ لم يتعوّد المشي في الظلام . رحت أسير بهدوء وحذر . وبعد حين شممت رائحة غريبة بدت لي أوّل الأمر شبيهة برائحة ماء راكدٍ . ثم راحت تلك الرائحة تعنف كلما تقدمت خطوة إلى الامام ، حتى ادركت بمالا يدعو مجالا للشك أنها رائحة جيفة اخذت تتعفن . ازداد فزعي ، فرفعت عصاي ، وتوجهت إلى غُيضة كانت على شمالي . ولما لم تعد تفصلني عنها غير خطوة واحدة اشعلت عود ثقاب . وعلى ضوئه رأيت «ياسين» عاريا تماما ، مبقور البطن ، ومفقوء العينين . أبدا يارجال ، لم أر في حياتي مشهدا روّعني مثل ذلك المشهد وفي الحين رحت أصرخ مثل مجنون . ولو لم يفتش ابن عمّي إبراهيم الذي كان قريبا مني في تلك اللحظة لكنت قضيت بسبب هول مارأيت .

يصمت «سالم الأحمر» يشعل سيجارة ، ويجذب منها انفاسا سريعة متتالية . ويظلون هم ولجمين ، يرقبونه وقد تفصّدت وجوههم عرقا . وبعد حين ، يضيف «سالم الأحمر» وهو شارد الذهن :

ولكن مايحيرني يارجال هو أن مرتكب هذه الجريمة النكراء لن يترك ايّ اثرفلو كان ذئبا أو وحشا أو أي شيء اخر يدبّ على الأرض لكان خلفّ مايدّل عليه . غير أن هذا يبدو كما لو أنه نزل من السماء . وبعد أن فعل فعلته طار من جديد .. والله وحده عليم بسّر ماحدث !

خريف قاحل أجرد . سماء فارغة تزداد وحشة واصفرار كلما هبت العواصف الرملية . والارض بشعة ، متآكلة السطح كأنها جسد مصاب بالجرب . والدوابّ بسبب القحط الطويل اصبحت تقتات من الكواخذ والنفايات . والأيام تمرّ رتيبة عجفاء ، مثل بقرات توشك

ان تنفق من العطش والجوع . «وميلود» كما هو منذ وقوع الواقعة الأليمة لايتكلم ، ولايكاد يرفع عينيه عن الارض . فقط من حين لآخر يتنهّد ، أو يمسح دمعة ، أو يرسم بعصاه على الرمل خطوطا سرعان مايمحوها .

وخلال الأسابيع الأولى فى الشتاء اشتد البرد ، وراح الجليد يغطى الأرض خصوصا فى الصباحات وكانوا هم يتأهبون لاداء صلاة الجمعة حين شاهدوا «ميلود» يحمل بندقيته على كتفه ، ويتجه نحو وادى العفاريت . وفى الحال صاح فيهم «سالم الأحمر» :

ــ ادركوه حالا .. وإلا قتل نفسه !.

وقفوا أمامه صفًا واحدا نساء ورجالا وأطفالا :

ــ اسمع ياميلود .. أنت رجل عاقل .. ولابد أن تدرك ان الله وحده هو الذى شاء ذلك .. وأنه لامرد لمشيئته !» .

لمعت عينا «ميلود» وسط وجهه العريض الذى كسته لحية كثة سوداء ، ظلت مُطلقة منذ موت ابنه «ياسين» وصاح واصبعه على زناد بندقيته :

اسمعوا يارجال .. أنا أعرف الآن من الذى قتل ابنى ولن يهدأ لى بال إلا إذا بقرت بطنه ، وفقأت عينيه تماما ، مثلما فعل هو بابنى !

اعقل يارجل .

صاح سالم الأحمر ثم راح يتقدم

وفى الحال أوقفه «ميلود» بإشارة من يده ، وصاح فيه :

ــ اسمع ياسالم .. أنت تعلم جيّدا انك عزيز على قلبى ،

غير أنك إذا ما حاولت أن تثنينى عن تنفيذ ما اعتزمت القيام به ، فإنى سوف اضطر لإفراغ هذه الرصاصات فى صدرك !»

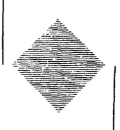
تركوه يمرّ وظلّوا يتابعونه بنظراتهم حتى غاب فى بطن وادى العفاريت .

ظل الشتاء يطحن أيامهم ولياليهم الطويلة بأضراسه القاسية الباردة . وظلوا هم يراقبون واجمين ، رءوسهم مغروسة بين أكتافهم ، وارجلهم مفتوحة أمام النار . وكان «ميلود» يحرص على أن ينزل كل مساء إلى بطن وادى العفاريت ، ولايعود إلّا بعد صلاة العشاء ، وهو واهن القوى ، زائغ النظرات . وقد روت زوجته للنساء انه يبيت الليل بطوله وهو يتقلب مطلقا من حين لآخر انات شبيهة بنعيق البوم . وذلك المساء كان الرجال يلعبون الورق فى حانوت سالم الأحمر ، ويتحدثون عن احتمال إصابة ميلود بالخبل ، حينما هزّت بطن وادى العفاريت طلقات نارية متتالية . جروا جميعا تحت سماء تصفعها رياح الشتاء العاتية . وهناك عند الغيضة حيث عثر «سالم الأحمر» على جثة ياسين ، رأوا بندقية ميلود ملقاة هكذا على الأرض ، وحولها بعض قطرات من الدم كانت لاتزال ساخنة .

ثم لاشىء .

لاشىء آخر غير طائر غريب اللّون والشكل ، كان يحوم فوقهم ، مطلقا نعيقا موحشا . ظلوا واقفين فى الريح ، وجوههم زرقاء مستطيلة ، وعيونهم مطفأة وسوداء ، مثل جحور مهجورة إلى الأبد .

لطيفة ازرق



هُــزِىّ بجــذع الأغنية

هُزّى بِجِذْعِ الأُغْنيَة !

دا دا ! ...

وينتظرُ النهارْ

وعجوزُ قريتنا : الجِدَارْ ...

يرخى لِمَجْلِسِنا دِثَارَهْ

دَا دَا ! ....

يَلْتَفتُ الشَّجَرْ

(أركانُ) مَوْعِدُنَا القَدَيمْ

مَازَالَ يَنْتَظِرُ المَطَرْ ! ..

وَأَنَا انْتِظَارُكِ ، ملْءُ شُبَّاكى اليَتيمْ

قَمَرٌ يَتيمْ

... هَلْ عَبَّ مَنْ أَنْفَاسكَ اللّهْفَى الْحَيَاةْ

* شجـر معروف فى جنـوب المغرب ، ولا سيمـا فى منطقة سوس وله ثمار يستخرج منها زيت ذونكهة مميزة

هَذا النَّسيمْ ؟! ...

دَا دَا ! ...
وَيحتَضِنُ الْفَضَاء
أَطْيَافَ آغْنِيَةٍ تَحُومُ
على رحىً كانت تحومْ
وَاللَّيْلُ يَحْلُمُ ، وَالنُّجُومْ

مِثْلَ الْعَصَافِيرِ الصَّغِيرَةِ حينَ أَدْرَكَهَا التَّعَبْ
نَامَتْ علَى سَقْفِ الْخَشَبْ ! ...

... وَحْدِى
يُقَرْفِصُ تَحْتَ شُبَّاكِى الْمَسَاء

هذا المساء

وَيَتُوهُ بِى سِرْبُ الْحَنِين
دَا دَا ! .. وَآلْهَتُ خَلْفَ دُخَّانِ آلسِنين

أَطِيرُ يَسْبِقُنِى إِلَيْكِ اللَّيْلُ
يسْبِقُنِى السُّكُوتْ
.... لَكَأَنَّ شَيْئاً مَا يَمُوتُ

وَلَا يَمُوتْ
ظَمِئَتْ بِعَيْنَيْكِ الغُيُومْ

وَاللَّيْلُ أَجْنَحَةٌ تَحُومُ
عَلَى بَقَايَا مِنْ صَبَاحْ

ظَمِئَتْ بِعَيْنَيْكِ الغُيُومُ ، فَاْيقِظِي ـ دَا دَا ـــ الرِّيَاحْ ! ...
هُزِّي بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ !

لِيُفِيقَ قِنْدِيلُ المَدَى
وَرَحَى السِّنِينَ الذَّاوِيَةْ

هُزِّي بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ ! ...
لِيعودَ لِى السَّقْفُ الظَّلِيلْ

وَيَعُودَ لِلسَّقْفِ الظَّلِيلْ
سِرْبُ النُّجُومِ الحَانِيَةْ ....

هُزِّي بِجِذْعِ الأُغْنِيَةْ !...
يَسَّاقَطِ الْجَدْبُ

الرَّمَادْ ....
أَرْجُوكِ ... لَا ....
لَا تُسْلِمِى كَفَّيْكِ ـــ دَا دَا ـــ لِلْجَرَادْ !...

نــادية شــكرى

أقــاصيص



١ـ ضــربة شمــس

خمنت مكان القرص ، اخذت أرسل رقماً وراء آخر . فى كل مرةّ يدعونى الصوت المسجل بتكرار المحاولة ، حاولت أن أمسك بالقرص مرة أخرى لكن أوتار الإحســاس التى توصلنى بـأعضائى ، تـلاشت . استسلمت لما يشبه النعاس . حبات العرق تتفصد بغزارة فتكسو جسدى .

همسات مسموعة خارج اللجان بطول الممر الذى تصطف حجرات الدراسة على يساره فى مواجهة السور .

ـ الباقى من الزمن ساعة .

قلتها وأنا تتشبث عينى بساعتى بعد قفزاتها البهلوانية من ورقة لأخرى . أحسست أن دهراً بكامله قد يكفى لتصحيح هذه الأوضاع وليست ساعة واحدة . فالثلوج تغطى أفريقيا الوسطى ويتكاثر الكنجارو فى الإسكيمو بينما اتخذت « سدنى » زائير لتصير عاصمة لها . فى حين كانت أفواج الفلاشا تنسحب خلف أستار الليل عبر الجسر الجوى لتصبح من جيران الشام .

بدأت ألسنة اللهب تتصاعد من فوهة رأسى . اربطة هائلة تجتذب جفناى إلى أسفل فى ثقل جرانيتى ، تتكسر فوقه محاولاتى أن أفتح عينى ، ابخرة باردة تتسلق انسجتى ، يتساقط طابور القطرات ويسير خطوطاً بطول جسدى .. تتقاطر منكسرة فوق لوح المرآة الذى يقبع قباله الفراش .

صـوان ملابسى ألمحه على آحد جهاتى خلف شاشات سميكة بيضاء إرتدتها عينى كدجلجة تنفق ،

ـ انظرى أمامك ، الغش خيانة.

الجرائد القديمة ملقاة فى كل ناحية . صورة المليونير الملتحى وقد لفه غضب هائل . نفض أوراق البنكنوت من حجر جلبابه فى صحن المحكمة . كان يشيح كثيرا بيديه . صفق باب الغرفة خلفه فى عصبيه جعلتنى ارتجف بدأت

ألمح خيط دخان مصدره جسدى وكأنه يأتى من زمن سابق . شىء ثقيل استوطن جبهتى . خبطات من عالم آخر تهبط على وجهى .

سألتنى تلميذة فى محاولة ماكرة للغش :

ـ أيهما أسبق : حضارة الغرب أم الحضارة العربية ؟

الخبطات تتزايد فى إيقاع أسرع لراقص مجنون .

إجهاد فى العمل .

قالها أحدهم فيما لا يشبه الصوت .

القشرة الخارجية تتساقط من سقف الحجرة تفترش أغلفة الكتب وقصاصات الأوراق فوق المكتب ، هاربه من الفقاعات الجيرية الملحية الهشة . أخذت رائحتها تقتحم المكان .

الماء يتساقط من أعلى الشرفة يصنع جورات صدئه تنعكس عليها دنانير الشمس وقت الأصيل .

رائحة أخرى ثقيلة تتخلل شعيرات الأنف يتطاير منها الكحول جاءنى صوت آخر :

ـ سوف تتحسن مع هبوط الحرارة .

٢ ـ الدمية

اطمأن إلى تمام غلق الباب بعد سماعه التكتين كلتاهما ، ادخل سلسلة مفاتيحه فى أحد جيوبه ، نزل درجات السلم فى تؤدة تتبعه زوجه .

بعد أداء الشمس مهام موسمها الحار ، عانى الهواء للوصول إلى الصدور .

قال وهو يتفرس فى ملابس زوجته :

ـ أليس ضيقاً قليلاً هذا الثوب ؟ قالت :

ـ كاد يبلى ولم تلحظه سوى الآن ؟ قال :

ـ فكى الحزام قليلاً ليبدو أطول على الأقل .

قالت وهى تتحسس الحزام :

ـ إنه على أول ثقب .

ابتلع الرجل امتعاضه . سارا متجاورين . همت بمسك يده ، فجذبها فى خجل مشيحاً بوجهه الذى كسته الحمرة فجأة . قالت :

ـ ألسنا زوجين ؟ قال :

ـ الناس !!

صمتت . سارت بجواره تنظر إليه . كادت أن تتعثر فى مشيتها .. قال :

ـ لا تهزى ذراعيك هكذا ..

زفرت بقوة . أنزلت حقيبة يدها من فوق كتفها . وضعتها أسفل إبطها الأيسر . أنامت راحتها اليمنى داخل جيب الفستان . قال :

ـ مشطى شعرك من الخلف بأصابعك .. لم تمشطيه جيدا . فارتفع . قالت :

ـ من الحر والرطوبة !!

وقفت . تنهدت فى حيرة . كادت أن ترجع . فالبيت على بعد أمتار . لكن ماذا تفعل هناك ؟ تغزل الملل وتحيك من الوقت أرجوحة تهتز عليها أيامها بين سأم ورضا ؟

لم يجد أثراً لظلها بجواره . وقف ناظراً للوراء . جاءت بخطوات سريعة يسبقها الضجر قالت : أما من نهاية لهذه التعليمات ؟؟

تمتم ببضع كلمات غير مفهومة . وعندما انتهى الشارع قال محذراً :

ــ لا تصعدى إلا أمامى لا تقفزى كطفلة وتنسى إنك زوجة . بعد انتظار قصير جاء الاتوبيس . نزل البعض . انتظرت . صعدت صعد خلفها . ادخلها بجوار أحد المقاعد . احاطها بذراعيه أشار لها أحد الركاب بالجلوس ، فشكره هو .

جلست تناولت حقيبتها . نظرت كمن استشعر الخوف فجاة .. لكنها لم تك تدرى كيف اتسعت جونلتها وامتلأت بصفوف الدانتيل والكرانيش المتتالية . ارتمت يداها فى تييس صامت فوق رجليها المفتوحتين فى استسلام وكان فمها يبتسم ابتسامة شاحبة ، ورقبتها ثابتة فى نفس الاتجاه .

٣ ـ كل هذا الجليد

سأل الرجل فيما يشبه التثاؤب ، مشيراً إلى الداخل :

ــ إذا اردت توديعه ، تفضل الآن .

امتقع لون الشاب وأخذ ينظر يمنة ويسرة فى ارتباك ظاهر وكانه يبحث عن شىء ما ، أو عله تمنى الا يجىء هذا التصريح من الرجل أبداً .

وقف فى هدوء ، وضع حقيبته الجلدية الصغيرة فوق المقعد الخشبى الطويل ، الذى اكلت الشمس لونه . إتجه إلى حيث أشار الرجل . كان اختلاف الضوء شديداً ضيق حدقتيه . سار بضع خطوات ليجد أقدامه بجوار الجثة .

لم يك يسمع سوى صوت دقات قلبه تتتابع ، تتلاحق ، شىء ما يوشك أن يخرق صدره .. طرقات مجنونة يتردد صداها من حوله .

كان الجسد ممدداً قبالته غير مستور . تواريت عيناه فى ارتخاء فلم يبين لونهما العسلى الفاتح ، وتدلف أحدهم فكه السفلى برباط من الشاش الأبيض كأنه فى إغفاءة الظهيرة التى اعتادها عدا لون جسده الذى استحال إلى الزرقة فى أماكن متفرقة وكانت نظرات الرجل تتابع الشاب من طرف الباب فاستوعب سريعاً تساؤلاته غير المنطوقة عن لون الجسد .

ــ هذا من تأثير الماء البارد ، والشتاء .

إستولت قشعريرة على الجسد النحيل جعلته لا يقوى على الوقوف منتصباً ، فتقوقس ظهره . قطع من الجليد قد رُصت فى عناية داخل عموده الفقرى . يحث عن الحائط بكلتا يديه .. استند إليه دون أن تطرف عيناه المثبتتان على الجسد المسجى ، إنحنى . قبّل رأسه البارد ، فعلا صوت احتكاك الجليد المجروش الصادر من ظهره تحرك للخارج كالمدفوع . وبجوار الباب بادره الرجل بالكلام وهو يشير نحو الحائط :

ــ ملابس الوالد أمامك إذا كنت تريدها .

خرج إلى حيث الشمس فى فتوتها . فكر لحظة لو يخلع ملابسه لتمسه الشمس ، تحرقه حتى !! جلس بجوار حقيبته أخرج منها بعض المناديل الورقية أشعل سيجارة . شد منها نفسا عميقاً .. كرر الرجل سؤاله عندما لم يجد رداً :

ــ لا مؤاخذه .. الميت جاهز ، فيم الانتظار .

قال دون أن ينظر إليه :

ــ فى الطريق .. الكفن والسيارة فى الطريق .

إستند برأسه إلى الخلف فلامسه دفء امتصته الجدران .. شرد فيما يشبه الشريط السينمائى .. فى انتظار الكفن والسياره .

ماهر شفيق فريد

إدوار الخراط :
روايات المرحلة الأخيرة

تشكل روايات إدوار الخراط الأخيرة «يابنات اسكندرية» (١٩٩٠) «مخلوقات الأشواق الطائرة» (١٩٩١) «أمواج الليالى» (١٩٩١) (يدعو المؤلف هذا العمل الأخير : متتالية قصصية) ثلاث مراحل على طريق مغامرة روحية ومغامرة شكلية فى آن واحد . ولا انفصال بين الأمرين فالروح ، فى غمرة جيشانها ، تبتدع أشكالا فنية قادرة على التعبير عن ذكرياتها وانشغالاتها وأحلامها ورغباتها ومخاوفها ، والشكل (أو التقنية) هو ــ كما علمنا مارك سكورر وغيره ــ سبيل لاكتشاف الخبرة ، وتقليبها على كافة أوجهها ، وسبر أغوارها حتى النخاع .

هذه الروايات ، على المستوى الفلسفى ، مجابهة لمواقف حديّة ، لايرقق شىء من حدة حوافّها ، جارحة مثل شفرة من فولاذ ، ومنطوية رغم ذلك على لون من عزاء كونّى شامل ، لأنها توحى على الأقل بأننا جميعا فى نفس الوضع الإنسانى . الإنسان فى عالم الخراط مهجور ومتروك لموارده الخاصة ــ كما يقول التعبير الإنجليزى . لاتوجد هنا إهابة بمتعالٍ أو إيمان مسلّم به ، وإنما يوجد شوق وجودىّ لاعج إلى مثل هذا المُتَعالى ، وسعى حثيث إلى تحقيقه من خلال علاقات بشرية محكوم عليها سلفا بالعرضية والزوال . هذا فن دينى لا بمعنى أنه يتضمن عقيدة معتنقه ، وإنما بمعنى أنه بحث مستمر عن عقيدة ، رفض لتقبل الآن والهنا باعتبارهما البداية والنهاية ، طموح إلى ما وراء الحسىّ والعضوىّ والجسدانّى دون إنكار للإمكانات المتفجرة التى يزخر بها حضور الجسد ، وواقعية المادة ، وامتلاء الكينونة الأرضية . نحن ، باختصار ، مع فنان لايخشى مواجهة الأسئلة الكبرى ، فيزيقيا وميتافيزيقيا . وأبرز هذه الأسئلة فى عمله سؤال الموت : إنما الموت هو مايحيل حياة الانسان إلى قدر ، على حد تعبير أندريه مالرو . وإذ يتقدم الكاتب فى السن ، وتستطيل الظلال ، تزداد واقعة الموت حضورا فى عمله ، وتكتسب رنينا تتردد ذبذباته فى ردهات العمل ، وتتعانق ــ على نحو لافكاك منه ــ مع

تجربة الحب ، مثلما يتعانق الجمال والرعب . إن الحب فى هذه النصوص قرين الموت ونقيضه فى آن واحد فهو يفتح بوابةَ الخبرة الحسية بحلقاتها الثلاث . من ميلاد وجماع وموت ، ولكنه — على الوجه المقابل — انتصار على الفناء البدنى ، وتأكيد لديمومة النفس فى وجه الصيرورة ، وطبع لآثار الروح الإنسانى على رمال الزمن .

وعلى المستوى النفسىّ أو مستوى الخبرة الوجودية المعيشة ، يقيم المؤلف تقابلا مستمرا بين حالين من أحوال النفس : البراءة والخبرة . فالراوى يخرج من شرنقة الطفولة إلى متع المراهقة وعذاباتها ، إلى هموم الرجولة ومسئولياتها ، إلى ذكريات الشيخوخة وحنينها إلى فردوس مفقود ، وذلك مع تجاور لكل هذه الأطوار وتداخلٍ بينها وانتقالات ، يحكمها منطق الخيال ، من إحداها إلى الأخرى . ويستخدم الكاتب آليات الحلم الفرويدية من ترميز وتكثيف وإزاحة وإبدال ، وصور كابوسية تتولد عند نوم العقل كما فى تصاوير جويا ، ويراوح بين التقرير والاستفهام فى محاولةٍ لإلقاء على المسلَّمات ووضع الخبرة ذاتها موضع السؤال .

إن الراوى هو المؤلف وضده وغيره فى آن واحد . فالذات تتكثّر ، كأنما فى قاعةٍ من المرايا ، تتعملق حينا وتتضاءل أحيانا أخرى ، وتكتسب أبعادا سخريّة (جروتسك) شائهة أو تتحرك فى منطقة شبقية يختلط فيها النور بالظل ، كأنما خلال مرآة ، على نحو معتم . ولا ينفصل وعى الشخصيات عن المكان — الإسكندرية بوجه خاص — فالمكان عند هذا الكاتب حدث بحقّه الخاص . إن مانجده عنده إنما هو متصل من المكان — الزمان — الشخصية . وإذا كان المكان والزمان — كما يقول كانط — معطيات قَبْلية سابقة للخبرة ، مقولات تنصبّ فيها الخبرة البشرية انصباب السائل فى القدح ، فإن الذات قادرة أيضاً على تغيير معنى المكان وتحوير دلالاته . هكذا تصبح الإسكندرية نقطة على خريطة وحالةً من حالات الروح معا . ويرتبط الوعى ببحرها وسمائها ورملها وملاحاتها وصحرائها وشوارعها ومتاهيها وخماراتها ارتباط الجنين بالحبل السرى : جذّه صدمة فظة وحشية وإن تكن ضرورية ، أولى الضربات التى يُمنى بها الوليد حين يخرج من دفء الرحم وأمنه إلى عُرى العالم الخارجي وبرده . ومن بعدها سوف تتوالى صدمات الفطام ، وتهديد الخصاء ، ومركبات أوديب وإلكترا ، وإحباط الرغبات ، وانكسار الأحلام ، وانقاض العلاقات الانسانية من زمالات ومعاشق وصداقات . والذكرى هى قوام هذه النصوص ومرجعها الإشارى . فالهبوط إلى مناطق الماضى وأغوار الوعى أشبه بهبوط إلى العالم السفلى . هناك شعور ملازم ، ومخامر بالإثم وهو إثم يرتبط بالخبرة الجنسية ويكاد يُشفى أحيانا على الزنا بالمحارم . وهناك وقوع معذّب وأسر فى آن واحد فى قبضة الكابوس ، وكأنما نشهد صورة متجمدة بالتصوير البطىء .

تتوحد نساء الراوى من خلال تجربة العشق والموت ، ويتوحد الراوى الذكر معهن ، وتتواشج قوى الحياة وقوى الموت مثلما يتواشج قلب ميخائيل وأسنان التنين فى رواية «رامة والتنين» : كلاهما ناشب بالآخر دون رحمة ، دون انفصال .

هكذا تكوّن هذه الروايات الثلاث سيرة ذاتية متطاولة مثل قصائد وَلْت وتمان أو كتابات هنرى ميلر عن طفولته ومراهقته وشبابه ورجولته . وتحضرنى هنا عبارة من رواية «الزمن الآخر» : «حلم داخل حلم داخل حلم» : كأنما نحن بإزاء صندوق صينى كلما فتحت أحد أدراجه

وجدت بداخله درجا آخر أصغر حجما ، وهكذا ، فالخيط الرئيسى هو الزمن ومايفعله بذكرياتنا وأفكارنا وعواطفنا .

وعلى المستوى الاجتماعى ــ وهو لايقل أهمية عن المستويين الفلسفى والنفسى ــ توحى الروايات بالجيشان السياسى ، والصراع الطبقى ، وندوب الحروب التى دخلتها مصر منذ الأربعينات ، وتوزع الشباب بين أكثرية وفدية وأقلية ليبرالية ، بين ماركسية (أقرب إلى التروتسكية لدى نخبة المثقفين) ، وأصولية إسلامية وفاشية وليدة فى حزب «مصر الفتاة» وغيره من التنظيمات الموازية للعسكرية . وحضور الأجانب فى مصر خاصة فى الإسكندرية الكوزمو بوليتانية ــ مشعورٌ به فى هذه النصوص ، يغنى الطرح الاجتماعى و يعمّق من الوعى بالنفسية المصرية من خلال التوازى والتطابق والتضاد . وفى غمرة الأشواق الميتافيزيقية ، وعذابات الحب الأول والثانى والثالث نجد حسا أرضيا راسخا ، وانغماسا فى تفاصيل الحياة اليومية وديكورات الحقبة ، وانشغالا بالسعى وراء لقمة العيش ، وكفاحا ــ بطوليا وعقيما فى آن واحد ــ من أجل البقاء وتعاطفا صادقا مع الفقراء والمسحوقين المهمشين دون انزلاق إلى العاطفية الرخيصة التى كثيرا ماتشوب مثل هذا التعاطف لدى كتاب الواقعية الاشتراكية ممن كانوا يملكون من الناحية الفعلية ــ الساحة الأدبية حين ظهرت مجموعة الخراط الأولى «حيطان عالية» فى ١٩٥٩ .

الروايات الثلاث إذن محاولة فى سياق محاولات سابقة ، وهل نأمل ؟ ــ لاحقة أيضاً ، من أجل رسم خريطة روحية لذات الكاتب (هى تتضمن بالضرورة شرائح من ذوات الآخرين وذات الوطن والعالم والكون ، . خريطة تقدم كل تضاريس النفس فى علوها وانخفاضها ، بكل كائناتها وأدغالها وصحاريها وبحارها وأناسها وحيوانها ونباتها ومعادنها الخبيئة . إن جغرافيا الروح هنا تجاوز (وإن ظلت تتضمن) جغرافيا المكان ؛ وهى سعى دائب من أجل معرفة أصدق وأوثق بالنفس فى خبرتها الحية . لاسبيل إلى اليقين هنا ، ولا إجابات نهائية ، وإنما ثمة حركة نحو وضع السؤال وضعا صحيحا ، حركة لاتنتهى بوقفة لأن من طبيعة السؤال أن يتجدد دائما ، فى كل فترة وفى كل ذاتٍ فردية وفى كل مكان .

هذا عن الخبرة الروحية التى تقدمها الروايات . أما الخبرة الفنّية ــ وهى تُسَاوِق ما أسلفت وتجسّده ولاتنفصل عنه ــ فهى محاولة لإضفاء الدوام على ماهو زائل وعابر ، سعى إلى اقتناص حالات الوعى المتحولة فى شبكة اللفظ . إن عالم الخواطر هو عالم التغير الهيراقليطى حيث لايضع المرء قدميه فى نفس النهر مرتين ، عالم التحويلات الأدونيسية والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، حيث الأمواج مقيمة والجزر على سفر . فى هذا الكاليدوسكوب المتغير الأشكال على نحو لاينقطع نجد نقطة واحدة ساكنة كمحور العجلة فى قلب الدوران :

إنها الطموح إلى مجاوزة الخبرة ، ومعانقة الأبدى المتعالى على عرضية الوجود . وسبيل الكاتب إلى هذا ــ كما لا أحتاج أن أقول ــ هو اللغة مسكن الوجود ، زوجة الكاتب وعشيقته فى آن واحد . ففى لعبه بالألفاظ لعبا هو ــ فى الحقيقة ــ عين الجد ، وفى مجاورته بين مستويات السجل اللغوى المختلفة من فصحى وعامية ومابينهما ورطانات ولهجات ولغات ، وفى ارتداده إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعى وأحدث ما فى رطانة العصر ، يكشف الكاتب عن الالتحام الوثيق بين خبرته

الوجودية وخبرته اللفظية : إننا نفكر ونشعر بالألفاظ ، ولكن الألفاظ أيضاً لا تتحدد إلا بفكرنا وشعورنا .

وعنصر الإصالة فى هذه النصوص ــ كما فى بعض شعر ادونيس ، وعفيفى مطر ، وحسن طلب ــ (انظر مقالات أحمد عبد المعطى حجازى المضيئة ، على صفحات «الأهرام» ، حول هذه النقطة ، ليس لعبا لفظيا فارغا ، وإنما هو محاولة للقفز فوق الدلالة المعجمية المجددة للألفاظ إلى دلالة صوتية عالية اللغة ، مثل الموسيقى . فالخراط ، دون أن يفقد لحظة واحدة ارتباطه بالعينى ، يتحرك نحو لون من التجريد الموسيقى ، وكأنه بعد ان اخترق قشرة الخبرة وسكن لبها وعرفها ظهر البطن يطمح إلى تثبيت الجوهر الباقى وراء الأشكال المتغيرة ، ويريد أن يضم أوراق الكون المبعثرة فى كتاب واحد ، مثلما كان يريد دانتى .

وهذه التجربة اللغوية ترتوى ــ إلى جانب حس المؤلف الخاص ــ من عديد من الينابيع : لغة القرآن الكريم وسبحات المتصوفة ، الخيال المسيحى وبطولة الشهادة فى عصر دقلديانوس ، الأسطورة الإغريقية ، الأفلاطونية الجديدة فى سياقها الهلنستى حين يمتزج تراث اليونان بصوفيّة الشرق ، كتاب الموتى المصرى القديم ، أصداء من الأدب والموسيقى والنحت والمعمار . وتولد كثافة النسيج أحيانا حساً بالامتلاء والتخمة والكظّة ، ولكنها لاتتزلق قط إلى الترهل اللفظى أو الزوائد الفكرية . ثمة ــ من وراء الغنى الباذخ لكلمات الخراط وصوره ــ صرامةٌ ونقاء وتقشف .

وتطور إدوار الخراط منذ ١٩٤٣ ــ حين بدأ يكتب اولى قصص «حيطان عالية ــ إلى ديسمبر ١٩٩٠ ــ حين انتهى من كتابة «أمواج الليالى» ــ إنما هو تطور نحو مزيد من الحرية ، والانعتاق من أنماط الفكر والشعور المقولبة والمصبوبة صباً . إن صلابة عالمه الباكر تفسح السبيل لسيولة متدفقة ، ولكنها عجينة صلبة القوام رغم ذلك . ومن خلال تجاور الأزمنة ، وتراكب طبقات الوعى ، والصوفية الشبقية فى آن واحد ، والغوص على جذور الشخصية المصرية فى سياق الزمان والمكان ، ومذاق الراوى الساخر اللاذع الكاوى الحامض ، يحقق الكاتب نوعا من الانصهار بين عدة ثنائيات : الذكر والأنثى ، المسيحية والإسلام ، الماضى والحاضر ، الفرعونى والعربى ، الواقع والحلم . إن الحساسية الحادة ، وإن تكن ضيقة نوعاً ، فى أعماله الأولى ، «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء» ، تكتسب الآن بُعداً شموليا اغتنى من العمر والتجربة فأصبح يجمع بين الامتداد الأفقى والبعد الراسى ، إن تحليقاً أو غوصاً .

والدافع الكامن وراء هذه النصوص ــ بل ، بدرجات متفاوتة ، وراء كل ماكتب الخراط ــ إنما هو سعى إلى رد الكثرة إلى وحدة ، والوصول إلى نوع من الواحدية تنحلّ معها الثنائيات بل المتعددات التى تكاد ، لفرط غناها وتنوعها ، تصيب الوعى بالجنون . إن العالم ملء بالعجائب باكثر مما نتصور ــ على حد تعبير الشاعر الأيرلندى لوى ماكنيس ــ العالم أكثر جنونا مما نعتقد ، متعدد لاسبيل إلى ربطه ، فنحن نقشر البرتقالة ، ونبصق الحب ، ونحس سُكْرَ الأشياء المتنوعة .

هذه النصوص نص واحد مفتوح قابل للامتداد إلى مالا نهاية ــ تقريباً . لقد انهارت السدود أمام الكاتب ، وبقى أن تنهار أمام القارىء الذى ثلمت حساسيته لفرط ماتراكم عليها من طبقات الصدأ ، وتعودت على الكلشيهات السهلة الجاهزة . ولو نجحت كتابات الخراط

فى ردّ شىءٍ من هذه البكارة المفقودة ، هذه الطزاجة فى الرؤية والتعبير والفكر والشعور ، لما كانت سنواته الاربعون ، أو اكثر من الكتابة قد ضاعت هدرا ، ولأصبح وجود القارىء امضى فكراً ، وارهف وجدانا ، وأيقظ ضميرا ، واصفى لغة ، ولاقتربنا ــ على حد تعبير إليوت ــ من نقطة السكون فى هذا العالم الدوّار . إن الخراط ــ فى قلب الانقاض والشذرية والتشظّى ــ يحلم بقيم العدل والحرية والمحبة ، ويطمح إلى رأب الصدع فى كيان الإنسان منذ أكل آدم وحواء من شجرة المعرفة المحرمة ، وتم ذلك الانشطار ــ القديم قدم التاريخ ــ بين البدن والروح ؛ بين الرغبة والتحقيق ، بين موطننا على هذه الأرض وموطننا الأول .

فى العدد القادم

تقرأ رسائل ومتابعات لهؤلاء :

أحمد صليحة	علاء عريبى
دوروتا متولى	أسامة أنور عكاشة
سمير فريد	ابراهيم فتحى
أحمد مجاهد	سامية حبيب
محمود الهندى	سهام بيومى

فصول

مجلة النقد الأدبى

« الأدب والحرية »

يصدر العدد الجديد من مجلة « فصول » فى شهر مايو القادم ، وموضوع العدد « الأدب والحرية » فى حزءين ، ويسهم فيهما بالكتابة نخبة من الكتاب العرب والأجانب منهم :

إبراهيم غلوم
إدوار سعيد
احمد درويش
احمد كمال زكى
أمينة رشيد
بربارا هارلو
بشير السباعى
حامد ابو احمد
حسن حنفى
رشيد العنانى
رضوى عاشور
رمضان بسطاويسى
ريشار جاكمون
سامية محرز
سليمان العطار
شاكر عبد الحميد
شكرى عياد
صبرى حافظ
صلاح قنصوه
طلعت رضوان
عبد الله صوله
عبد الله الغذامى
عبد النبى اصطيف
غالى شكرى
فاليريا كيرينشكو
فريال غزول
فيليب هامون
فيصل درّاج
كاظم جهاد
محسن الموسوى
محمد الكردى
محمود امين العالم
مصطفى سويف
هناء عبد الفتاح
يحيى الرخاوى
يحيى عبد الله
يوسف زيدان

مع شهادات لكل من :

ادوار الخراط
ادونيس
احمد عبد المعطى حجازى
الفريد فرج
جمال الغيطانى
خيرى شلبى
سليمان فياض
سمير العصفورى
سمير سرحان
عبد الرحمن منيف
على سالم
فخرى لبيب
لطيفة الزيّات
احمد الفقيه
محمد عفيفى مطر.

رئيس التحرير
جابر عصفور

سمحة الخولى

سيد درويش
فارس الموسيقى المصرية

سيد درويش من المعالم الموسيقية فى حياتى على اختلاف مراحل الدراسة والنضج والتعمق فى شئون مصر الموسيقية ... دائما كانت تأسرنى شخصيته المصرية الصميمة وموهبته المتدفقة وحياته المضطربة التى اختلطت فيها بوهيميته وعواطفه المتأججة مع إبداعه فى كل الأنواع الغنائية : التقليدية والمستحدثة . ودائما كانت تأسرنى طاقته الإبداعية الفذة التى جعلته ينجز أربع مسرحيات غنائية فى أربعة شهور فى عام واحد[1] (١٩٢٠) . وكلما ازددت تأملا وتعمقا فى الموسيقى وقضاياها وتياراتها وتفاعلاتها بين الشرق والغرب ــ كلما تجلت لى أمارات عبقرية هذا الفتى الاسكندرانى ، ابن كوم الشقافة ولسان حال الشارع المصرى ، الذى حقق ثورة فى الموسيقى المصرية ، امتدت آثارها وتداعياتها إلى يومنا هذا وبعد مائة عام من مولده ... وحتى على المستوى الإنسانى بعيدا عن الموسيقى ، كانت دائما تستهوينى شخصيته بتناقضاتها العجيبة ، فهو الذى أفرط على نفسه

ومع ذلك كانت أريحيته وكرمه من أبرز صفاته ، فما أكثر ما كسب من مال ، وما أكثر ما أنفق بسخاء عونا لأصدقاء محتاجين . وليس تقديرى وحبى لسيد درويش مجرد إعجاب بشخصية مصرية فريدة ولا هو تعلق رومانسى ببطل مصرى ارتبط بمرحلة معينة من العمر ، بل هو نتاج تأمل متعمق مَتَأنٍ فى الآثار القريبة والبعيدة التى تركها هذا الرجل فى موسيقى مصر وثقافتها .

ولست هنا بصدد التأريخ لحياة سيد درويش ولا لإنتاجه تفصيلا فقد كتب الكثير حولهما ، ولكنى أود

(١) لحن سيد درويش (كما جاء فى كتاب ابنه حسن درويش) أربع أوبريتات بين فبراير ومايو سنة ١٩٢٠ ، كما تبلغ مجموع ما عرض له من أوبريتات جديدة فى هذا العام ستة !!

أن أضع بين يدى القارىء تلخيصا لأثر سيد درويش المباشر وغير المباشر على الموسيقى المصرية فى فترة التحول من ركود الحكم العثمانى والاحتلال البريطانى إلى صحوة الوعى القومى فى مطلع القرن .

بدأ سيد درويش رحلته مع الموسيقى ككل الموسيقيين المصريين ــ بداية دينية إسلامية ، ثم تحول إلى الفنون الغنائية الدنيوية التى كانت سائدة فى مطلع القرن ، فبث فى أكثرها تقليدية وبعدا عن التطور : فن الدور بث فيه روحا جديدة وجوّد وأبدع فى الموشحات والأغانى الخفيفة : الطقاطيق ، ولكن ألمع ما فى حياته ، قدرته العجيبة على الإحساس المرهف باتجاه الثقافة والمجتمع المصرى فى عصره .

فقد أسفرت المواجهة بين الحضارة الغربية والمجتمع المصرى ، فى مستهل القرن ، عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فيما ورثت عن الماضى ، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة تقبلها الجمهور بحفاوة أدت لازدهار عدد من فرق المسرح اللامعة كما ظهرت الفنون التشكيلية لأول مرة فى المجتمع المصرى واحتل مبدعوها مكانة قومية نعرفها فى فن محمود مختار ، مثال مصر العظيم ، وتصوير محمود سعيد وراغب عياد وصبرى وناجى وغيرهم ، وكان المناخ السائد فى مطلع القرن وما بعده ينبض بالوعى القومى والرغبة فى تأكيد الشخصية المصرية ، من خلال فنون أرحب وأحدث وأصدق تعبيرا عن الإنسان المصرى الجديد وكان الاتصال بالغرب ، بين يدى بعض هؤلاء الرواد ، وسيلة لإثراء الثقافة المصرية وفتح آفاق جديدة لها ... وفى ظل هذا المناخ ازدهرت موسيقى سيد درويش بجناحيها التقليدى المتمثل فى أدواره العشرة الشهيرة والموشحات والطقاطيق ، والمستحدث متمثلا فى المسرح الغنائى الذى فتح آفاقا هائلة للغناء المصرى والموسيقى المصرية بل لوجدان الإنسان المصرى .

وأخذت مصر ، على يديه ، تنتقل بالتدريج من جو مغانى الطرب والإطار النغمى الرتيب المرتبط بكلمات فجة خليعة لا تواكب تأجج المشاعر الوطنية ولا تتصل بها من قريب أو بعيد . وأحدث هذا الفنان العبقرى ــ فى حياته القصيرة التى مرت كالشهاب . تحولا موسيقيا وأجتماعيا هائلا ألا وهو اقتراب الموسيقى المصرية لأول مرة ، من نبض المجتمع وآماله وطموحاته وبذلك رفع الغناء والموسيقى فى مصر إلى مرتبة جديدة بين الفنون الجادة ، المعبرة عن فترة الانتقال الحاسمة فى مطلع القرن .

وإذا أردنا أن نعرض بشىء من التفصيل **لأثره الموسيقى المباشر** على أبناء جيله أولا ، فإننا نقف مليا أمام ما أضافه حتى إلى عالم الأدوار والموشحات وغيرها من أنواع الغناء التقليدى فقد ترك ــ سيد درويش بصمة رومانسية خاصة على فن الدور ، فعلى المستوى التعبيرى نلمس فى كلمات وتلحين بعض أدواره نبرة صدق تنبىء عن واقع فى حياته الشخصية حوّله بفنه إلى غناء شجى متقن ارتفع عن مجرد التغليف النغمى لكلمات لا حياة فيها تفتقر إلى الشاعرية إلى الحس المرهف ، فطرق فى هذه الأدوار عالم الصدق الفنى ، الذى لم يشتهر به الغناء المصرى التقليدى ، لا فى مطلع القرن ولا ما قبله .

وحتى على الجانب التقنى لفن الغناء التقليدى جاءت أدواره الشهيرة اختبارا ومقياسا لقدرات المغنى على الأداء المترامى الأبعاد المتقن فى الانتقالات المقامية ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحديا واختبارا صعبا للقدرات الحقيقية ، الصوتية والنفسية ، لأى مغنٍّ محترف ، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها

على الاسطوانات بصوته الرجولى الخشن ، الخالى من بهرجة ونعومة الصوت الغنائى المألوف . فقد كان أداؤه لها تأكيداً أكبر لطاقاته الخلاقة ، بما أضفاه عليها من تعبير وزخرف موسيقى متجدد لا يتاح إلا لفنان موهوب مقتدر . ولكن يظل أعظم ما تركه سيد درويش من آثار موسيقية وروحية على أبناء جيله هو ذلك الإبداع الفياض فى عالم المسرح الغنائى ، الذى اكتشفه حديثا فى تزاوج الحركة المسرحية مع الموسيقى فانبرى بكل طاقاته للتعبير التلقائى السلس عن كل ما كانت تفيض به مصر فى تلك الفترة من حماس وطنى ملتهب ، ورغبة فى العودة للجذور ، واعتداد بالأصول الشعبية ، وتأكيد لمصر المتحررة ... وقد استطاع فارس الموسيقى المصرية أن يصوغ لمسرحيات ــ اغلبها فكاهية ــ ألحاناً تنبض بحيوية إيقاعية جديدة وتكاد تترجم المعانى موسيقيا (إن صح هذا التعبير) ترجمة صادقة فى وطنيتها وريفيتها وسخريتها وتعبيرها عن أبناء الشعب من الشيالين للتحفجية والسقايين إلى الكتبة وغيرهم وغيرهم . ولعل السر وراء توفيقه التاريخى فى تلحين هذه الأغانى المعبرة أنه كان يبدأ من الكلمة ، يقرؤها ويتمثلها بعمق فلا تلبث أن تتحول بفضل موهبته الجياشة إلى ألحان فيها صدق ودعابة وحماس وبذلك خلق عالما موسيقيا جديدا وشحن اللحن المصرى بطاقة تعبيرية جديدة ، وهذا أمر مفهوم من فنان يقول إنه يستطيع أن يلحن الجرنال ! وسيد درويش هو الذى عرف الإنسان المصرى على يديه ، معنى الغناء الحماسى ، فقد كانت أناشيده الوطنية (قوم يا مصرى ، أنا المصرى كريم العنصرين ، دقت طبول الحرب ، بلادى بلادى وغيرها) خبرة موسيقية جديدة أتاحها سيد درويش للإنسان المصرى فلمست وترا عميق التأثير فى نفوس المصريين وألهبت مزيدا من الحماس الوطنى وأثرت عالم الغناء والمسرح . ومن المعانى الجديدة فى موسيقاه تلك النبرة الريفية التلقائية التى وضعت الإنسان الريفى على المسرح وأسمعت صوته الذى لم يكن له مكان من قبل فى محافل الغناء والطرب العثمانلى ، فجاءت تلك الأغانى الشعبية الروح تمجيدا للإنسان الريفى المصرى واعترافا بدوره فى المجتمع .

ولعل أبرع ما وفق فيه سيد درويش فى أوبريتاته هو تجسيده الموسيقى الفذ للشخصيات الاستعمارية والاستغلالية المرفوضة والتى عبر عنها بألحان تقطر تهكما وسخرية ، بما شفى غليل المستمع المصرى وأضحكه من القلب ، وأطلق آلامه وجروحه الدفينة .

وهكذا فإننا نستطيع أن نقول إنه أضفى على الغناء المصرى شحنة تعبيرية هائلة بالنسبة لعصره . وهى شحنة نابعة عن خيال خصب ،وحس مرهف بمعانى الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاسها على المسار اللحنى ، ونابعة أولا وقبل كل شىء عن تجاوب عميق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به .

وبهذه الموسيقى البسيطة التى لم تتجاوز الإطار التقليدى ذا الخط اللحنى المفرد والإيقاع بهذه الوسائل الموسيقية البسيطة استطاع **سيد درويش** أن يرتقى بالموسيقى المصرية درجات وأن يفتح أمام المستمع المصرى أفقا أعلى من مجرد الطرب الحسى ، وأن يعوده على الاستمتاع بغناء صادق ليس مجرد إطار لحنى لألفاظ دارجة خليعة تدغدغ الحواس كما كانت الأغانى السائدة قبله .

وهكذا تربع سيد درويش ، فارس الموسيقى المصرية على عرش الموسيقى فى عصره بلا منازع فهو المثل الأعلى للملحن القومى ألذى أخذ بيد الموسيقى نحو طريق جديد

يتلمس فيه آفاقا أعلى وأجمل وتبدع فنونا مصرية متطورة توحى بمصدرها الجغرافى والروحى ويستمتع بها الناس خارج حدود مصر ، وهو ما حققه أو سعى لتحقيقه ، الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين .

* * *

وإذا مضينا نتتبع أثر سيد درويش على الأجيال التالية له ، فإننا نواجه بحصيلة تراكمية لما بدأه فى عصره من تحول موسيقى بعيد المغزى . وأعتقد أنه ليس من المبالغة فى شىء أن نشير إلى أثر سيد درويش على الملحنين الكبار الذين ساروا على نهجه فى تحرير ألحانهم من الإطار التقليدى الموروث وفى توسيع نطاقها نحو التعبير والتنوع والتوسع ، من أمثال زكريا أحمد ، ومحمد القصبجى ورياض السنباطى ، كل فى مجاله . فلا شك عندى أن الشرارة التى انطلقت من موسيقى سيد درويش أضاءت الطريق لهؤلاء الكبار وأمثالهم ، **ممن طوروا الموسيقى المصرية الغنائية (المفردة اللحن) من الداخل** ، أى طوروها بنفس وسائلها التقنية : اللحن والإيقاع ، وبدون اعتماد على عناصر غربية خارجة عنها ، فأغانى القصبجى الرائعة (للأفلام وأغانيه الطويلة لأم كلثوم) وألحان زكريا ذات النكهة البدوية (فيلم سلامة) وأغانيه التى تقطر شجى (هوّا صحيح الهوى غلاب الخ) وقصائد السنباطى الرصينة المتقنة ليست كلها بعيدة عن تيار التجديد والتحرر الموسيقى الذى أطلق سيد درويش شرارته فى موسيقاه بكل فروعها واتجاهاتها . وأتصور أن مثل هذا البحث يتطلب توفر الباحثين الشبان لرصد شواهده ومناقشتها بحثا عن حقيقة الصلة ، إن تأكد أن هناك صلة بين هذا الجيل وبين فارس الموسيقى المصرية سيد درويش وإذا كان محمد عبد الوهاب قد اتخذ مسارا شديد الالتصاق بالغرب فى تطويره للموسيقى الغنائية المصرية تطويرا خارجياً (أى بأدوات فنية خارجة عن أدوات الموسيقى المصرية الموروثة) : فإنه يمثل منهجا غير منهج سيد درويش ومدرسة مخالفة له وللجيل التالى . وإذا كانت أهدافهما (درويش وعبد الوهاب) فى التطوير اتحدّت فى الاتجاه إلى المزيد من التحرر والتعبير ، فالوسائل التى اتبعها كل منهما اختلفت ليس فى قربها أو بعدها عن الموسيقى العربية فحسب (بإيقاعاتها وآلاتها وسلالمها وبعض نصوصها) بل إنها اختلفت فيما حققته من نتائج ... والزمن هو وحده الكفيل بتأكيد القيم الصحية البناءة فى تراث كل منهما .

* * *

وفى مجال تتبع تأثير سيد درويش البعيد على الثقافة المصرية ، فقد يدهش القارىء إذا قدمنا له جيل الرواد من المؤلفين القوميين المصريين : أبو بكر خيرت (١٩١٠ — ١٩٦٣) ويوسف جريس (١٨٩٩ — ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ — ١٩٦٩) على أن فنهم الموسيقى المتطور يمكن اعتباره امتدادا للاتجاه الذى بدأه سيد درويش فى تطوير الموسيقى المصرية . هذا على الرغم من الاختلاف الجوهرى فى معاملاتهم مع موسيقى مركبة العناصر (اللحن والإيقاع وتكثيف النغم ، هارمونيا وبوليفونيا) وهى لغة تختلف عن اللغة الموسيقية الثنائية العناصر الشرقية (اللحن والإيقاع) التى تعامل بها سيد درويش . إن نظرة شاملة لتطور الموسيقى المصرية فى النصف الأول من هذا القرن لتدلنا على أن المؤلفين القوميين المصريين بأجيالهم الثلاثة : جيل الرواد والجيلين التاليين له ، ليسوا إلا امتدادا منطقيا وجماليا لما بدأه سيد درويش من تطوير للموسيقى المصرية ، هذا رغم أن المؤلفين (والمقصود بالمؤلف أنه يكتب موسيقى ليست مجرد ألحان ولذلك نفرق هنا بينه وبين الملحن) القوميين يسعون إلى خلق موسيقى

مصرية الجوهر ، مصاغة بلغة متأثرة بالغرب وبأدواته الفنية ، وقابلة للانتشار خارج الحدود المصرية ، معبرة عن روح البلد الذى أبدعها . فالتطوير من الخارج أى بعناصر موسيقية خارجة عن لغة الموسيقى المصرية الموروثة ليس إلا الخطوة الطبيعية التالية للتطوير من الداخل والذى بدأه فارسنا سيد درويش وسار على نهجه فيه فطاحل الملحنين فى النصف الأول من القرن ممن أشرنا إليهم من قبل .

وربما كان من المفيد أن نشير هنا إلى قدر من التشابه الموسيقى والروحى بين سيد درويش وأبو بكر خيرت ، ولا نقصد هنا أن خيرت استلهم الحانا لسيد درويش (فى المتتابعة الشعبية للأوركسترا) أو بنى تنويعات على لحن من أوبريت شهر زاد فى سيمفونيته الثالثة) ، ولكنا نشير إلى ما أكاد ألمسه بينهما من تقارب فى أسلوب الابتكار اللحنى ذى الاستدارة المصرية الشرقية ، فلكل منهما طريقة فى التعامل مع الخط اللحنى تشبه الآخر بل أكاد ألمس آثار هذه الطريقة فى لغة خيرت الهارمونية والبوليفونية وعذوبة زخارفه اللحنية خاصة فى الكتابة لآلات النفخ الخشبية .

وإذا كنا نعتبر الموسيقى المصرية المتطورة مناظرة ومحاكية للشعر العربى الحديث فى مصر ، فإن ذلك يرجع إلى الحاجة النفسية المشتركة للشعراء والموسيقيين لتوسيع آفاق تعبيرهم الفنى وإثراء إبداعهم بتجارب نفسية عميقة جديدة . فرضتها حياة الإنسان المصرى فى هذا القرن . وليس من قبيل المصادفة أن الشعر الحديث والموسيقى المصرية المتطورة (للمؤلفين القوميين) قد ظهرا فى فترة متقاربة وإن كلا من الاتجاهين لاقى مقاومة شديدة من السلفيين ورافضى التجديد فى حد ذاته ... ولعل الشعر الحديث فى مصر قد نجح فى تثبيت أقدامه فى الحياة الثقافية بأفضل مما أتيح للموسيقى المصرية المتطورة ، رغم اتساع تجارب الجيلين الثانى والثالث من المؤلفين ... وبهذا المنطق ومن هذا المنطلق ، نشعر أن سيد درويش ليس ببعيد الصلة عن العوامل التى أنتجت الشعر الحديث ، بحكم تأثيره غير المباشر على الموسيقى المصرية المتطورة التى تعتبر صنو الشعر الحديث وربما توأمه .

* * *

وأخيرا فليس أدل على عمق أثر سيد درويش وخصوبة تراثه وقيمه موسيقاه من قدرتها على التجدد والبقاء . فقد اتسعت آفاق التعليم الموسيقى والحياة الموسيقية فى مصر خلال هذا القرن اتساعا لا يمكن إنكاره ، ومع ذلك فإن موسيقى سيد درويش تجد مكانا دائما وبصور متعددة متجددة فى إطار هذا التطور الموسيقى الكبير . ونحن جميعا نعرف أن أشهر أوبريتاته قد تعرضت للهرمنة (التكثيف عن طريق الهارمونية) والتوزيع الأركسترالى منذ الأربعينيات وحتى هذا العام بوسائل وأساليب موسيقية متعددة ، كانت فى أول الأمر مجرد كساء صوتى واركسترالى أكثر دسامة تقدم به الألحان الخالدة لسيد درويش للجماهير بشكل أفعل وفى هذا النطاق قام عبد الحليم على ومحمد حسن الشجاعى بصياغة (أو ما يسمى تجاوزا بالتوزيع) أوبريتات شهر زاد والعشرة الطيبة والباروكة وقام عطيه شرارة بصياغة خاصة (فى الثمانينيات) لأوبريت شهر زاد[٢] وأخيرا فإننا نعلم أن مصطفى ناجى قد كتب صياغة جديدة لنفس

---

(٢) قدمت فى اليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون فى المهرجان الدولى للفنون فى ٨ ديسمبر سنة ١٩٨٤ بقيادته .

الأوبريت ستقدم فى الاحتفال المئوى لمولد سيد درويش فى الأوبرا فى هذا الشهر (مارس سنة ١٩٩٢)

وفى مجال إعادة الكتابة أو التأليف على أساس ألحان لسيد درويش بلغة موسيقية تحمل ملامح أسلوب مؤلفها، بجانب مبتكر الألحان الأصلية سيد درويش وقد أشرنا إلى ما أبدعه إبو بكر خيرت من موسيقى جديدة على أساس ألحانه، وهناك أعمال متناثرة كتبها مؤلفون قوميون منهم على سبيل المثال جمال عبد الرحيم الذى صاغ موشح «منيتى عز اصطبارى» للوتريات والفلوت فى تلوين وترى لا تدخله الهارمونية، وكان حريصا على أن يدعم تلوينه الوترى ألحان سيد درويش وعلى أن يبرز إيقاعه المركب[٣]. ومن الموسيقيين الأوربيين قام المؤلف اليوجوسلافى بوريس باباندوبلو بتأليف المارش العربى على أساس ألحان اختارها لسيد درويش، وعزفه اركسترا القاهرة السيمفونى بقيادته فى السبعينيات. ومن الصياغات الطريفة لموسيقاه كذلك ما قام به المؤلف الروسى: سيرجى بالاسانيان[٤] حين كان أستاذا بكونسرفتوار القاهرة إذ اختار لحن «أهوده اللى صار» وكتبه (بهرمنة) للبيانو ونشر فى مجموعة مقطوعات للبيانو مستوحاه من ألحان مصرية. وفى تطور آخر كتب المؤلف المصرى الشاب راجح داود نسخة من «أهوده اللى صار» للأركسترا الوترى وعزفه اركسترا وتريات الكونسرفتوار فى جولاته الأوروبية فى السبعينيات بنجاح.

وفى مجال موسيقى الطفل قامت عواطف عبد الكريم وبلقيس عباس وسوسن عباس وغيرهم بصياغة عدة أغان لكورال الأطفال، ظل كورال أطفال الكونسرفتوار يؤديها بنجاح كبير منها ما كتبته بلقيس عباس: الحلوة دى قامت تعجن، طلحت ياما احلى نورها وسالمة يا سلامة، ودنجى دنجى الخ وللشباب قامت عواطف عبد الكريم بصياغة نشيد قوم يا مصرى للكورال والأركسترا. وهذا قليل من كثير نسوقه على سبيل المثال وليس الحصر.

* * *

وأخيرا وليس آخرا فإن واحدا من أشهر القواميس الموسيقية العالمية Grove Opera، وهو قاموس جديد تصدره دار ماكميلان وتخصصه لفنون المسرح الغنائى، هذا القاموس حرص المشرفون على تحريره على ألا تخلو طبعته الأولى (التى تصدر سنة ١٩٩٣) من مقال عن سيد درويش وأوبريتاته وكلفوا كاتب هذه السطور بكتابته بكثير من التفصيل..!!

وهكذا تمتد تداعيات موسيقى سيد درويش إلى مجالات لم تَدُرْ بخلده وبأساليب خصبة مسايرة للعصر، وهذا أعظم دليل على حيوية موسيقاه وقدرتها على البقاء.

---

(٣) كانت هذه الصياغة تلقى استحسانا كبيرا حين يعزفها الكونسرفتوار فى أوربا

(٤) كان بالاسانيان أستاذا زائرا بالكونسرفتوار ووضعت إدارة المعهد بين يديه مجموعة سيد درويش ليختار منها، فاختار هذا اللحن.

سهير عبد الفتاح

حوار الموسيقات فى إنتاج سيد درويش من خلال لحن «مصطفاكى بزياداكى »

مصطفاكى بزياداكى

النهـارده ، بكره ،بعـده احنـا يمسـك انـاضـول
كدابين ! كدابين !

* * *

مصطفاكى بزياداكى
زنا رومى ، زنا فوس
موناليز تحت البواكى
ويّا سجان التيوس
هربانين ! هربانين !

* * *

فى اثينا مفيش دراخمه
عسكرية بالآلاف
بس شاطرين ياكلو لخمه
من كماليدس يخاف
معذورين معذورين

يسبو كانى ،يسبو مانى
شوف مانو لى مفيهش حيل
كلموه بردون يونانى
خش امسك دردنيل
كدابين ! كدابين !

* * *

أم ترى عنده فرنسا
عنده طليان بلشفيك
انت فين يا اسبرانا
جنب دول مسكين جريك
يهتومين !

* * *

فين أيام البحر فين
فين ايام البحر فين
اكسو ، امش بره ، جنس رومى
ترك دول فى الانتصار
مشهورين !

كانت القضية الأولى فى موسيقانا الحديثة هى نفسها القضية الأولى فى الثقافة العربيـة كلها ، وهى الأصـالة والمعاصرة ، فالمصريون والعرب عامة من أكثر الشعوب فى هذا العصر إحساسا بالخطر الذى يهدد ثقافتهم القومية من جانبين متناقضين الأول جانب التقليديـين المتزمتـين الذين يرفضون أى تطور أو اتصال بالثقافات الأجنبية ، والثانى جانب المتـأوربين الـذين يعتقدون أن تقـدمنا فى الموسيقى ليس له الا طريق واحد هو الطريق الذى سلكته الـموسيقى الأوربية التى تطـورت من الأشكال الغنـائية البسيطة ، إلى الأشكال السيمفونية والأوبرالية المعقدة ، حتى لو أدى هذا الطـريق إلى التنازل عن كـل ما يميـز موسيقانا القومية ، ويخصها من مقامات وأشكال وآلات .

وفى المرحلة التى ظهر فيها «سيد درويش» كان لكل من هـذين الطريقـين أنصار متحمسـون فالتيـار التقليـدى المحافظ يمثله فى المجال الفنى كبار المطـربين والملحنـين الذين لمعوا فى تلك الفترة **كصالح عبد الحى ، والشيخ أبو العلا محمد ، والشيخ على محمود** ، ويمثله أيضا فى المجال الأكاديمى **معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية** الـذى ضم أنصار الموسيقى التقليديـة من الفنانـين ، والمتذوقين ، وكبار رجال الدولة ، ونجوم المجتمع أما التيار العصرى فكان يمثله فى المجال الفنى بعض الهواة الذين درسـوا الـموسيقى السيمفـونيـة واتصلـوا بـالأوسـاط الـموسيقية الأجنبيـة فى مصر والخارج ، ومنهم **يـوسف جريس** أول مصرى تعزف له الأوركسترا عملا سيمفونيا

هو القصيدة السيمفونى «مصر» الذى قدم لأول مرة فى الإسكندرية فى شهر أغسطس عام ١٩٣٣ ، ومنهم أيضا : ابو بكر خيرت أول عميد لمعهد الكونسرفتوار ، وحسن رشيد أول مغنى مصرى ، أوبرالى . وإلى جانب هؤلاء الهواة كانت دار الأوبرا المصرية هى المؤسسة الثقافية الرسمية التى تمثل هذا الاتجاه .

وهذا الصراع بين الاتجاه المحافظ والاتجاه العصرى عرفته فى هذا العصر أيضا كل الشعوب التى تعتز بتراثها القومى من ناحية وتريد أن تساير التطورات الحديثة من ناحية اخرى ، كما حدث فى الصين مثلا بين انصار الأوبرا الصينية التقليدية وانصار الأوبرا الغربية ، وكما حدث فى أسبانيا التى لم تستطع ان تشارك بقوة فى الإنتاج الموسيقى الأوربى الأوركسترالى بسبب ارتباطها الشديد بموسيقاها القومية ، وكما حدث أيضا فى اليونان التى خضعت موسيقاها للظروف التى خضعت لها الموسيقى العربية .

لكن الصراع بين الاتجاهين المتعارضين كان أكثر حدة بالنسبة للشرقيين عامة ، وللعرب بوجه خاص ، لأن الثقافة الأوربية المتقدمة لا تعتبر بالنسبة للأسبان أو لليونانيين ثقافة أجنبية كما تعتبر بالنسبة لنا ، وخاصة فى المرحلة التى عاش فيها «سيد درويش» وهى مرحلة الثورة ضد الاحتلال الإنجليزى والجهاد فى سبيل الاستقلال الوطنى والحرية .

هذه الحساسية الخاصة هى التى دعت إلى ظهور طريق ثالث غير طريق التمسك الحرفى بالتراث القديم ، وطريق النقل الحرفى عن الموسيقى الأوربية ، فقد رأى بعض الموسيقيين العرب أن الموسيقى العربية يمكن أن تستفيد من التطور الذى حققته الموسيقى الأوربية ، دون أن تتنازل عن جوهر شخصيتها ، وهذا هو الإنجاز الذى حققه سيد درويش مستفيدا فى هذا بموهبته العظيمة أولا ، وبثقافته المتبحرة فى الموسيقى العربية ثانيا ، وباتصاله بالموسيقى الأوربية ، وخاصة الأوبرالية ، سواء وهو فى الإسكندرية حيث تعيش جاليات أوربية كبيرة، أو عندما انتقل إلى القاهرة وأصبح يشاهد بانتظام مواسم الأوبرا التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية الزائرة فى دار الأوبرا المصرية .

وسوف أعرض فى هذه المقالة الطريقة التى استطاع بها سيد درويش أن يوفق بين أصول الموسيقى العربية وبعض عناصر الموسيقى الأوربية من خلال لحن من ألحانه يتمثل فيه الصراع بين الشرق والغرب كان موضوعه هو الحرب التركية اليونانية التى اشتعلت خلال الحرب العالمية الأولى ، هذا اللحن الذى عبر فيه «سيد درويش» عن انحيازه وانحياز المصريين عامة للأتراك وهو : «مصطفاكى بزياداكى» فاللحن كما تشير الكلمات تمجيد لمصطفى كمال باشا القائد التركى الذى انتصر على اليونانيين رغم إمكانياته المحدودة ، والذى تحول بسبب هذا الانتصار الى زعيم وطنى قاد الاتراك فى ثورتهم ضد النظام العثمانى القديم ، وأعلن النظام الجمهورى ، وأصبح أول رئيس للجمهورية التركية .

كان سيد درويش ضليعا فى تلحين الأشكال العربية التقليدية كما نجد فى أدواره وموشحاته التى لا تزال حية حتى اليوم . لكنه كان أيضا شديد الإعجاب بالموسيقى الأوربية الغنائية . وقد شهد الذين عاصروه بأنه كان يتردد على تياترو الكورسال ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض توسكا ومدام بترفلاى لبوتشينى «والبلياتشو» لليون كافللو ، فضلا عن إعجابه بأوبرات

فاجنر . وقد أدى به هـذا الإعجاب إلى الانصـراف عن التخت العربى والاقتصار على التلحين للمسرح الغنائى الذى لحن له ٢١ أوبريتا واستعراضا غنائيا تـرجم بعضها ، أو مُصَّر ، عن أوبريتـات أوربية ووضـع لها «سيد درويش» ألحانا جديدة ، كما نجـد فى « أوبريت الباروكة laMescotte .

ومن العنـاصر الأوربية التى اقتبسهـا سيد درويش موازين المارش الغنائية والرباعية ، كما نجد فى مارشاته وأناشيده (احنـا الجنود ، احسن جيـوش ــ بلادى بلادى ــ قوم يا مصرى) .

وأيضا الميزان الثلاثى للفالس والبوليرو كمـا نجد فى لحن « يانيل سلام» واختيار «سيـد درويش» لإيقاع الفالس فى لحن عن النيل يوحى بتأثـير لشتراوس عـلى الموسيقى المصرى .

وسوف نرى فى لحن «مصطفاكى» الذى أحلّه فى هذه المقالة أن سيد درويش تنقل بحرية بين موازين مختلفة وإن ظلت موازين المارش هى الأساس كما أشـرك سيد درويش الآلات الأوربية فى عزف ألحـانه ونجـد فى لحن مصطفاكى الذى غناه بنفسه أنه استخدم فيه البيانو والكمان فقط :

١ ــ من الممكن تلخيص كلمات الأغنية فى فكـرتين أساسيتين : الأولى تتحـدث عن آمال اليـونانيـين فى الاستيلاء على الأناضول وقد قلد مؤلف الكلمات فى هذا المقطع طريقة اليونانيين فى الكـلام باللهجـة المصريـة . والفكرة الأخرى تتحدث عن قوة الأتراك وقدرتهم بقيادة مصطف كمال على تحقيق الانتصار . وفى هذا المقطع تقليد لطريقة الأتراك فى الكلام .

٢ ــ واللحن ايضا ينقسم إلى هذين القسمـين وقد وضعه سيد درويش فى مقام النهاوند ، وهو من المقامات العربية التى لا يدخلها أرباع النغمات ، ولهذا يعتبر من المقامات المشتركة بين الموسيقى العربية والغربية ، مـع اختلاف اللهجة الموسيقية ، وهو يقابل سلم دو الصغير وقد صور سيد درويش مقام النهاوند فى هذه الأغنية على درجة فا

٣ ــ تتميز الفكرة اللحنية الأولى بهبوط انسيابى للمركب الثلاثى فى المازورة الأولى ، حيث تبدأ بالدرجة الخامسة للمقام ، ليصل إلى الدرجة الأولى وهى أساس السلم ، ثم يقفز من هذه الدرجة الى الدرجة السادسة ، ثم يهبط إلى الثالثة ، ويعود فيصعد إلى الخامسة ، ويقفل هذه الفكرة اللحنية الأولى على الأربيج المركب الثلاثى مستقرا على درجة الأساس .

٤ ــ وتبدأ الفكرة اللحنية الثانيـة التى تتحدث عن مصطفى كمال بقفزة رابعة إلى أعلى تعبيـرا عن تمجيده للقائد التركى ، ثم يهبط حتى ثالثة السلم بتدرج هادىء ليعود فيقفز الى الدرجة الخامسة ، ويهبط متدرجا حتى يصل إلى درجة الأساس .

٥ ــ هاتان الفكرتان تظلان فى صراع دائم مستخدما فى اللحن كله المركب الثلاثى متصرفـا فى حدود الأوكتـاف حتى يصل إلى نهاية اللحن التى تعبر عن عواطف محتدمة من التعاطف والحنين فيصعـد إلى درجة (فـا) ثم يهبط بتدرج حتى يصل إلى قرار السلم .

٦ ــ تنقل اللحن بين أجناس مختلفة راعى فيها دائما أن تكـون أجناسـا نصفيـة ، وهى النهـاونـد والعجم والكرد ، التى تتفق مع المقامين الـرئيسيين للمـوسيقى الأوربية .

٧ ــ راعى الملحن ان تكون السرعة متوسطة هادئة تسمح بإظهار النبرات ، والتمييز بين اللهجتين المتصارعتين فى اللحن .

٨ ــ إيقاع اللحن يمكن اعتباره إيقاع المارش . وقد وضع الملحن القفزات الصاعدة والهابطة فى تتابع إيقاعى متشابه .

٩ ــ طبيعة اللحن تسمح بعزفه على آلة موسيقية ثابتة كآلة البيانو . وهذا ما حدث فعلا فى تسجيله للحن على الاسطوانة وإن لم يظهر فى هذا التسجيل الإمكانيات الهارمينية الذى يمكن استخراجها من هذا اللحن .

١٠ ــ هذه العناصر الموسيقية المقتبسة تشكل من ناحية تصور سيد درويش للشخصية اليونانية التى أراد ان يصورها فى اللحن ، كما تقدم من ناحية أخرى طريقته فى تطوير الموسيقى العربية .

هـــناء عبد الفتاح

ملاحظات «مخرج»
حــول أوبريت العشــرة الطيبة

الـرواية التى نتحـدث عنهـا «**العشـرة الطيبـة**» ، إقتبسها رائد من رواد المسرح المصرى **الكاتب محمد تيمور** عن الفرنسيـة من رواية «ذو اللحيـة الزرقـاء» ، ووضع أزجالها الكاتب المسرحى **بديع خيرى** ، **ولحنها سيد درويش** ، وتولى إخراجها شيخ المخرجين المصرين النابغين **عزيز عيد** . كان ذلك فى أواخر عام ١٩٢٠ .

اختار تيمور للرواية ــ متـأثراً ولاشـك بالجـو الذى يحيطه ــ عصراً غير واضح المعالم من عهد المماليك الذين حكموا مصر طغاةً مغتصبين . فلاحون وعمال يكـدحون وهم رازحون تحت نير الحـاكم المستبد ، الحـاكم الذى يصرف الأمور بالحماقة والسوط ، والمحكومون يـروحون عن أنفسهم تارة بالأنين وأخرى بـالسخريـة واصطناع الصبر .

يستطيع سيد درويش أن يخضع ضروب المـوسيقى العربية وألحانها لإحساسه وإلهامه ، فيكون هذا المزاج النادر بين الألحـان العربيـة والأوروبية ، محـاولة منـه لابتداع هارمونى لموسيقانا . يتمكن تيمور فى حوار الرواية وفى مشاهدها من أنْ يرمز بالماضى إلى الحاضر ، ليصبح هذا الحاضر حيا معبرا عن أهم مرحلة من مراحل تاريخ الشعب المصرى الذى يكافح فيها من أجل حريته .

واحده ..وه

* يدخل الفـلاحون حـاملين أدواتهم الـزراعية وهم ثائرون على حالة السرقة الجماعية لأراضيهم :

الفلاحون : (وهم يؤدون غناءً) مابقاش فاضـل نعزق واصل غير قراطين جبلى الفاصل . حد وابور الطحين . فى اللحظة نفسها عندما ينتهى فلاح من عمله فوق الشادوف يستطرد قائلا : الفلاح : الحمـد لله وخلصنا . وكـأن خلاصه من عمله هو إجابة ضمنية ساخرة عن ذلك الذى ضاع من أقرانه من الفلاحين . فلا نعثر فى هذه الأغنية الأولى الافتتاحية لأوبريت العشرة الطيبة طربـاً أو غناء خالصاً ، بل جزءا من حياة الفلاحين وشقائهم اليومى .

ولذا تتحول الأغنية إلى لوحة درامية تمهد لتلك اللحظة الحياتية المختارة . فيها يربط تيمور بين حادثتين متباينتين دراميا ، بشكل يتصف بمفارقته الدرامية ، وتنشأ وحدتهما الفنية فى كون إحداها إجابة عن الأخرى . فى هذه اللوحة الغنائية الدرامية نجد ثلاثة مستويات أو ثلاث فئات :

ـ الفلاح بشادوفه وهو يعمل . والبنات وهن يحملن المياه المستقطعة من الترعة .

ـ ست الدار بغنماتها فى سعيها اليومى

ـ الفلاحون المزارعون العائدون بعد سرقة أراضيهم التى تصبح رشوة «لعزايم الأغا وكرائمه»

وتنتهى هذه اللوحة الفنية بمعنى تعليمى ينبغى التوقف عنده : وهو أن الفلاحة المصرية بأصالتها هى أفضل كثيرا من غيرها من النساء الأخريات

ـ «دى الفلاحة من دول بميه من الكخيات المنتفخين»

* السمة التعليمية الأخرى هى «التمدين» الذى كان ثمرة لحركة التنوير التى انتشرت فى مصر أوائل القرن العشرين تأكيدا لثورة ١٩ .

«هو نصفّنا وخلاّنا شفنا عز وأفراح غير التمدين !

البداية إذن هى الأرض .. التربة المصرية هى المكان والفراغ المسرحى الذى يحتوى الجميع .. كل من يؤدى دورا فوق خشبة المسرح الاجتماعى والاقتصادى والسياسى للمجتمع المصرى .

* «على قد الليل ما يطول»

تذكرنا هذه الأغنية داخل اللوحة الجديدة : لوحة نزهة وسيف ، بمشهد شرفة «روميو وجولييت» لشيكسبير ، يدخلنا الحدث إلى قلب الأحداث وداخل شخوص الأوبريت ، فبينما كانت اللوحة الأولى بانوراما ، للأحداث المسرحية بشكل عام ، فإن اللوحة الثانية تقترب من أبطال مسرحيتنا تحاول أن ترينا شخوصهم عن قرب . إن نزهة الفلاحة المصرية التركية الأصل ـ نشأت فى حضن القرية المصرية ، وبين عاداتها وتقاليدها لقد احتوتْها القرية وأصبحت نزهة جزءا منها ، وهى معشوقة سيف الفلاح المصرى البسيط الفقير وطوال عدة دقائق فقط ـ هى زمن الأغنية الثانية من أوبريت العشرة الطيبة ـ يستطيع سيد درويش بلحنه المسرحى الحوارى وكلمات بديع خيرى ، أن يضع يدنا داخل اللوحة المعروضة معماراً مسرحياً « للشرفة والساحة» من جانب ، وفى الوقت نفسه «ميزانين للحركة» المرسوم بداخلها ، وتحركات الممثلين/ المؤدين داخل الأغنية ، وإيقاعها وتنويعاتها الدرامية ، بداية من هبوط نزهة من الشرفة ، واقترابها من حبيب القلب سيف ، وصولاً إلى حالة الغزل الصريح التى تتضمنها الكلمات المتحاورة لحناً بين البطلين عندما يلتقيا :

سيف : يا لطافتها !

نزهة : يا وجناته !

سيف : أنا من النجمة فى استنظارك !

نزهة : أدينى نازلة

يتسم هذا الحوار الغنائى بدراميته على مستوى المعنى والحركة ، مما يجعلنا ـ أثناء التنفيذ ـ نستغنى إستغناء كاملاً عن أىّ حوار درامى بديل . وبهذا ينجح سيد درويش داخل اللوحة الغنائية الدرامية فى إبراز كل ما يريد إيصاله للمتفرج عن طريق النغم المتحاور ، الذى يصبح بدوره مدخلاً جيدا للنقاش الهادىء الممثل فى الحوار الخالى من الغناء ـ حوار القرارات : حيث تسعى نزهة ـ صراحة ـ للتفكير جدياً فى الزواج من حبيب القلب .. سيف .. يكتسب الحوار هنا وظيفة درامية أخرى

هى الكشف عن مكنونات الشخصيات الداخلية .. فالمرأة فى هذه المسرحية تمثل فئة من النساء المتحررات المطالبات بحقوقهن .. الساعيات إلى تحقيق طموحاتهن .. والرجال هم شخصيات هشة .. طائرة لا تقرر مصائرها بنفسها . أما ست الدار تلك الشخصية المسترجلة ــ فهى بطلة القرية الحقيقية ، الباحثة عن السعادة ، تضيع داخل وحدتها ، فتقرر التضحية بنفسها من أجل إنقاذ بنات جنسها .

* الملاحظة التالية التى تعين المخرج فى تصوره وإستكمال رؤيته الاخراجية الفنية لأوبريت العشرة الطيبة» ، هى أن سيد درويش يستطيع بمهارة فائقة أن يقدم لكل شخصية بمدخل غنائى درامى خاص بها .. فلنأخذ اللحن المسرحى « يقطع فلان على علان ..» فلا نكاد نسمع مطلع الأغنية المسرحية حتى نعرف أنها هى .. هى ست الدار ، ليس ست الدار كشخصية من شخوص الأوبريت فقط ، وإنما ست الدار فى كل قرية من قرى ريفنا العريق ، فهى قطة برية ، صاخبة ، قاسية على نفسها وعلى غيرها :

ست الدار لو كنت من اللى بالك فيهم
اللى عصايه تجريهم
ما كانوش يموتوا فى جلدهم
ويحاسبوا منى كلهم
إن كانوا صغار واللاكبار
بيشوفونى يجروا بالمشوار

ومع قسوتها وضراوتها ، فإنها تحمل فى داخلها قلبا رقيقاً وعذبا ، وهى فى نهاية الأمر تمثل المرأة المصرية بكل طيبتها وعنفوانها ، واللحن يعبر عن تلك التموجات الانفعالية بصخب وقوة تارة ، وبعاطفة جياشة وحس مرهف تارة أخرى . فى هذا المدخل نكتشف كذلك نقد ست الدار لكل ما يحدث ويدور حواليها ، انه يتضمن نقد تيمور وخيرى ودرويش لكل الأوضاع الاجتماعية الخاطئة ، داخل مجتمع يجعلها احيانا تتعامل بالقوة والقسوة مع بنى جنسها ومع ذويها من البشر ، فتضع نفسها فى شرنقة لا يكون بمقدور أحد اختراقها سوى لمن تحبه ، ولا يحبها ، إنه سيف الدين ــ معشوقها .

أما حسن عرنوس فهو كاتم سر صاحب العز والإكرام الوالى وهو يبحث عن ابنة الوالى الضائعة والشخصية الأخرى حزنبل ــ والمكمل للشخصية الأولى ــ فهو الكيماوى المشهور عن أعيان المماليك حاجى بابا حمص أخضر ، يقوم بتخليص سيده من زوجاته ، وفى الوقت نفسه يبحث له عن زوجة جديدة . فى المدخل الغنائى الحوارى لهاتين الشخصيتين نتعرف على قطاع آخر ، تلك الفئة المسيطرة حيث يقتسم مصر آنذاك كل من الوالى التركى وسنجق المماليك ويعرض بديع خيرى صلف هذه الطبقة الحاكمة المستعمرة ودسائسها وانهيارها الخلقى . فالوالى يبحث عن ابنته التى نعرف فيما بعد أنها نزهة الفلاحة التى لفظتها أمها وهى طفلة لشىء الاّ لمجرد كونها أنثى وليستْ ذكراً . وعندما يكتشف الوالى السر ، يأمر بالبحث عن ابنته الأميرة وإرجاعها للقصر خاصة وأنه لم ينجب طفلا آخر يرث العرش . ويكون هذا سبب بحث حسن عرنوس عن الفتاة التى كانت طفلة ، وعلى الرغم من سذاجة الفكرة دراميا ، إلا أنها تعطى المخرج مساحة عريضة لإثراء رؤيته ...فنزهة ليست شيئا آخر سوى رمز لمحاولة تقرب السلطة الدخيلة من الشعب ، ونزهة الفلاحة هى رمز هام للشعب المصرى القادر على احتواء كل الثقافات الواردة والجنسيات الوافدة ، وزرعها فى باطن التربة المصرية ، وأن أىَّ قوة غريبة ليست بقادرة على تغيير مكونات الشخصية المصرية وهذا ما نراه مجسماً فى

شخصية نزهة الفلاحة الاميرة التى تتـابط ذراع سيف الفلاح المصرى ، وبزواجه منها يسترد حقه الشرعى فى حكم بلاده .

ويصل الحوار الغنائى إلى ذروة سخريته عندما يكشف حزنبل عن جرائم سيده أمام جمع غفير من أهالى القرية ، وهو يعلن لهم بحثه عن عروس جديدة لسنجق المماليك حاجى بابا

حزنبل بقاسعا «تلو فخامتلو مملوكتلو .. فشخرتلو ..

أبصر مدرك إيه هاتله .. وهكذا إلى آخر هاتلو .

سيدكو وتاج راسكو الأزعر .. نسل حلنبوصة الأكبر .

سنجق مماليك البندر حاجى بابا حمص أخضر .

ثم يعلن حزنبل وهو يصف سيده .

دينـه وعقلـه وإيمـانـه

إنـه يـغـرق لـودانـه

ليـل ونـهـار مـع نسـوانـه

فشر النمـرود فى زمـانـه

* ثمة ملاحظة تتصل بحوار الأوبريت الغنائى : فهو يعكس لونا ساخرا أقرب فى شكله من صيغة الظواهر المسرحية الشعبية ، «الحاوى» و «الأراجوز» التى تستغل داخل العمل المسرحى بشكل ضمنى : كنوع من الغمز واللمز والسخرية الواضحة من الحاكم وعلاقته بالمحكومين . ويمكن لى أن أؤكد بأن الاثنين خيرى/درويش) كانا على وعى شديد بخطورة استخدام التراث الشعبى المعبر عن وجدان الشعب المصرى والتوخى لمشاكله وقضاياه حتى يصل الأوبريت إلى كل فئات المتفرجين . الأراجوز/الباشكاتب

كـل بنـت بنـتْ بنـوت

تـدى اسمـهـا بـالمظبـوط

للبـاشكـاتـب عمـرهـا ردت

تـوت . حـاوى تـوت

جوقة الشعب توت حاوى توت

يتلو ذلك حوار درامى يلعب فى الاغنية دور التشكيل الحركى والتكوين الصوتى ، والايقاع الأدائى الملتزم بالإيقاع العام اللحنى الذى يخدم الدراما ، ولا يعوقها عن التطوير المتصاعد :

الباشكاتب : انتِ مين ؟.

بنت ١ : عائشة .

بنت ٢ : فاطمة .

بنت ٣ : خضره

الباشكاتب : ديهده هوه ليّه عشر إيدين ؟!

* فى لوحات الفصل الأول لا يحل الحوار محل الأداء الغنائى ، بل يلعب أوبريت العشرة الطيبة بكل المقاييس العلمية لمفهوم الأوبريت ، دوراً هاماً فى خلق صيغ العرض المسرحى الموسيقى ، المكون من الاحداث المسرحية ذات الطابع **التراجيكوميك** والمتكون من أجزاء موسيقية وفواصل غنائية متباينة وثنائيات (ansamble حيث المداخل الأوركسترالية وأجزاء الرقص تتخللها الحوارات والمونولوجات يسبقها افتتاحيات . وينتهى الفصل الأول من أوبريت العشرة الطيبة باختيار ست الدار زوجة للملوك المتسلط عن غير توقع ، بعد عملية الافتراع ولعبة الحظ ليولد اللحن الذى يقوم مقام التعليق على الحدث .

جوقة الشعب : والله طيب يازمان الخلطبيط

الاصايل يلقوا فى آخر الزمر طيط

وكأن اختيار ست الدار هو اختيار للطبقة الدنيا او السفلى من المجتمع المصرى للتزاوج مع الطبقة العليا (الحاكمة) ، وكأن ممثل سواد الشعب هو صنو لأولئك

الحاكمين ، لكنَّ هـذه المعلومـة المقترنـة بتعليق الشعب المباشر ، ما تلبث أن تتغير لتصب فى فكرة جديدة تدور على لسان حزنبل فى ذات اللحن :

حزنبل : ده بختك يا أبو بخيت الراعيه بقالهـا صيت فالراعية بهذا المفهوم ستلعب دورها وستكون لساناً معبراً عن الشعب الذى سينتقم بواسطتها من حاكمه المستبد ، فست الدار عن غير وعى منها بهذه المهمة الجسيمة تملك داخلها قوة شعبية رادعة تـذكرنـا بقوة الأراجـوز الذى يستطيع بعصاه أن يغلق أفواه الناس ، والشعب الـذى كان رافضا لست الدار ، يحتفل بها احتفالاً أقرب ما يكون بالاحتفال بعروس النيل التى يُلقى بها أضحية للنيل . لكن البعل هذه المرة هو الحاكمْ المستبد حاجى بابا الذى ستزف إليه ست الدار إرضاء لجشعه ورغبته الدائمة فى عروس جـديدة ، تـروى ظمأه الـدموى ، وتـوقف من فيضـان طغيانه .

وهكذا تسير الأحداث المسرحية مسيرتها المحتومـة ، لينتهى الفصل الأول وتستمر أحداث المغامـرة الشعبية داخل أروقة قصر السلطان وخارجه فى الفصلين التاليين .

ولو قمنا بالتحليل المتـأنى للوحـات أوبريت العشـرةِ الطيبـة لاخراج هـذا العمل المسـرحى الهام ، سيكـون بمقدورنا اكتشاف عدد غـير ضئيل من المـلاحظات التى تكشف عن أسرار هذا العمل المسرحى الكبير والهام فى تاريخ الأوبريت المصرى . فسيد درويش يذكرنا فى تاريخ التطور الموسيقى بحركة قام بها جلوك Gluck فى أواخر القرن الثامن عشر . إن سيـد درويش يرفض أن تكـون الموسيقى المسرحية مجرد الحان لا تربطها بالكلمات أى رابطة ، ويأتى على المعنى أن يكون مجرد مطرب يلعلـع بصوته على المسرح ــ على حد تعبـير العالم المـوسيقى الدكتور حسين فوزى ــ دون أن يعبر اللحن مباشرة عن معنى الألفاظ التى تعنيها .

لا يحق لنا أن نهمل أعمال سيد درويش فلا نتذكرها إلا بمناسبة احتفالنا بمرور مائة عام على ميلاده ، ثم ننساها بعد ذلك ، وإنما يجب تقديم أعماله المسرحية جميعها على مدار السنة ، لا بالصورة التى كـانت تقدم عـلى أيامـه طبعا ، ولكن من وجهات نظر جديدة تكتشف ما فى هـذه الأعمال من جوانب وقيم غير مكتشفة . وتربط بينها وبين قضايا الحاضر وهمومه ومشاكله .

نحن فى حاجة إلى لقاء حميمى جديد . بسيد درويش ومحمد تيمور وبديع خيرى وغيرهم من رواد المسرح كى تقترب أكثر فأكثر من طبيعة العمل المسرحى الغنائى الذى افتقـدناه ، وبـه نستعيده ونفيـد الفنانـين من مؤلفـين موسيقيين مسـرحيين ومؤلفى درامـا ومخرجـين لتقديم أعمال أوبريت رائعة ، يمكن بها أن تصبح حلا من الحلول الفنية لأزمة المسرح المتفاقمة .

* إن سيد درويش يقفز بالموسيقى المسرحية قفـزة هائلة ، يجعل معرضا للمعانى المختلفة يعبر فيها بموسيقى سليمة مصرية أصيلة . وكانت الموسيقى المسرحية تعتمد قبله على الموشحات وتنحو إلى التطريب مثلها مثل موسيقى الصالون سـواء بسواء . وسـارتْ الموسيقى المسـرحية صوب الارتقاء حتى كادتْ أنْ تستكمل مقومات التطـور الذى سلكتْه من قبل الموسيقى المسرحية فى البلاد الأخرى لولا وفاة سيد درويش فجأة عام ١٩٢٣ .

* تـدخـل « شـهـر زاد » « والعشـرة الطيبـة » و « البيروكة » وغيرها من الأوبريتات إلى تاريخ موسيقانا المسرحية من أوسع أبوابه ، لتثبت أنَّ سيد درويش هو أب الأوبريت المسرحىِّ العربىِّ بلا منازع !

متابعات

حسين عيد

صلاح حافظ الذى فقدناه

قراءة فى المجموعة القصصية «أيام القلق»

هو ابن الريف المصرى، حيث ولد فى إحدى قرى محافظة الفيوم، فى ٢٧ أكتوبر ١٩٢٥. كان حلم ابيه (المدرس ثم ناظر المدرسة) أن يصبح ابنه طبيبا، حتى يعالج فلاحى القرية الذين ينهشهم الفقر والجوع والمرض. هكذا التحق صلاح حافظ بكلية طب قصر العينى القاهرة عام ١٩٤٨، فى ظل مناخ يمور بتيارات سياسية واجتماعية عنيفة، فهناك الاستعمار الإنجليزى يجثم على أرض الوطن ويستغل ثرواته، وهناك ملك يعيث فسادا، يسانده إقطاع نهم، وتتصارع الأحزاب دون هوادة للوصول إلى الحكم.

فى هذا الجو، بدأ صلاح حافظ يشارك فى الحياة السياسية، وتفتحت مواهبه الأدبية، التى كانت ترتكز على تجربة عريضة من الانتماء إلى جموع البشر من الفقراء والمساكين فى الريف والمدينة. فنشر قصصه القصيرة فى مجلة «المسائية»، التى كان يحررها الشاعر والصحفى الكبير كامل الشناوى، ومن خلالها تعرف على أنيس منصور، مصطفى محمود، محمود السعدنى وغيرهم من قصاصى تلك الحقبة. ثم انتقل إلى جريدة

«النداء» التى كان يملكها ياسين سراج الدين الذى عرض بعد ذلك على صلاح حافظ رئاسة تحرير مجلة «القصة»، التى اكتشفت موهبة يوسف إدريس ونشرت أولى قصصه.

فى عام ١٩٥١ بدأت مرحلة جديدة من حياة صلاح حافظ حين انتقل إلى مجلة «روزاليوسف»؛ ليمارس أعمالا صحفية، فأهمل دراسة الطب وكتابة القصص، وكانت بدايته فيها هى سلسلة مقالات «انتصار الحياة» التى أرست شهرته كصحفى وسياسى ناجح لدى القراء، والتى أوضح تطورها فى مقدمة أول كتبه «انتصار الحياة»، «الذى صادرته الرقابة المصرية لفترة طويلة بعد الثورة»، حين بين انه كان يكتبه «فى البداية كباب صحفى ينشر آخر أخبار العلم، وبهذه الصلة راجت بين القراء أول الأمر. ثم فجأة بدأت تتفجر الحركة الوطنية وتحول النضال

السلمى ضد الاحتلال البريطانى إلى نضال مسلح ، ولم يعد فى مصر بيت ولا شارع إلّا وهو مشغول بمعارك الفدائيين ضد معسكرات الاحتلال فى منطقة قناة السويس . وطبعا فرضت حرارة هذا الوضع الجديد نفسها على مقالات « انتصار الحياة » فإذا بها تتحول من سطور علمية إلى سطور سياسية . وإذا بالباب الذى كان يستعرض حقائق العلم المجردة يتخذ من هذه الحقائق ذريعة ليتكلم فى السياسة ويحمل السلاح مع المقاتلين !

وبدأ كل ما ينشر فى الباب يتجه نحو فضح المواقف السياسية الرجعية على ضوء أدلة مستمدة من علوم الطبيعة والكيمياء والطب والرياضيات » ، « ثم جاءت الرقابة على الصحف فزادتنى تمسكا بهذا الأسلوب ؛ لأن ثقوب النسيج العلمى الاجتماعى هذا كانت تسمح اكثر من غيرها بتفويت ما أشاء من آراء متمردة ! » .

وقد انتقل بعد ذلك إلى مؤسسة « أخبار اليوم » ، كما عمل وساهم فى إنشاء العديد من الصحف والمجلات ، بعد انقضاء فترة اعتقاله فى معتقل الواحات فى الفترة من عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٢ .

هكذا تفرغ صلاح حافظ للعمل الصحفى ، وكانت الفترات التى يبتعد فيها عن الصحافة ، فترات إبداع أدبى ، حيث أصدر مجموعتى قصص هما ، ايام القلق » و « الولد الذى جعلنا لانندفع » ، وروايتين هما « المتمردون » (التى اخرجها توفيق صالح فيلما سينمائيا) و « القطار » ، ومسرحية واحدة هى « الخبر » وبذا ظل وفياً لفن « المقال الصحفى » الذى برع فيه ، وأصبح له فيه مدرسة متميزة ، تمتاز بالانتماء العميق للوطن وللبشر خاصة ، والتناول الذكى الساحر الذى يعتمد على صدق المواجهة ، والقدرة على إقناع عقل القارىء ، حتى وافته المنية يوم ١٩٩٢/٣/٤ ، بعد معاناة شجاعة مع المرض استمرت عامين طويلين ، لم يتوقف خلالهما عن كتابة مقالاته الصحفية .

* * *

« ايام القلق »

صدّر صلاح حافظ مجموعته القصصية « أيام القلق » بالكلمات التالية: فى كتاب حياة كل إنسان فصل بعنوان « القلق » وقد يشغل هذا الفصل صفحة واحدة أو يشغل الكتاب كله ، ولكنه — كالميلاد والموت — لا مفر منه !

والقصص التى على الصفحات التالية بعض ثمار هذا « القلق » .. نمت فى تربته ، وشقت الارض لترى الشمس أول مرّة فى أيامه ..» .

وقد كان صلاح حافظ موفقا غاية التوفيق ، حين أوضح مبررات إطلاق هذا العنوان على المجموعة ، وحين لم ينهج نهج غالبية الكتاب الذين يتخذون من عنوان إحدى قصص المجموعة عنوانا للكتاب كله ..

تتكون المجموعة من عشر قصص ، ومسرحية قصيرة واحدة . الموضوعات الأساسية فيها هى الفقر والمرض والاستغلال والاحلام المستحيلة ، التى تقهر أبناء الشعب (البسطاء) ، فيحاولون أن ينفلتوا منها تارة بشكل ملتو سلبى فينالون (جزاءهم) ، وتارة أخرى بشكل صريح إيجابى ، فينجحون فى تقديم حل (جزئى) ؛ لأن رؤيتهم كافراد كانت قاصرة عن رؤية الإطار الاكبر (الكل) للمجتمع وما يحكم تيارات الحركة فيه .

فى ثلاث قصص يتبدى الفقر أو المرض مسيطرا ، فى حين يحاول ابطال تلك القصص الانفلات من اساره بأسلوب خاطىء ، فتحل عليهم اللعنة وينالون أسوأ الجزاء .. ففى قصة « زوجتى مريضة » يحكى فنان (تافه ، كما يصف نفسه) صراع زوجته المستمر مع المرض ، وتملص

صديقيه الدكتور ثم المحامى من مساعدته ، لكنه يتمكن من أن يقترض جنيها وأن يحملها إلى عيادة الطبيب ، الذى يشخص المرض بأنه مغص كلوى يحتاج حقن مورفين لتسكين الآلام ، هكذا يقوم الزوج برحلة عذاب مع الصيدليات ليصطدم بالروتين ، وينتهى به الأمر ان تصدمه سيارة تهشم حقن المورفين ، ثم تفرّ هاربة ، ليكتشف انها سيارة وزير الصحـة ، فيصرخ مـغلـولا ، عاجزاً : « يـاوزير الصحـة .. زوجتى مريضة ! » .

بطبيعة الحال ، نحن أمام قصة من بدايات صلاح حافظ ، كل شىء فيها مرتب ، محاصر بهدف غير منطقية ، لتصعيد الموقف إلى الذروة التى أرادها : فلا يملك بطل القصة إلاّ أن يصرخ تلك الصرخة اليائسة ، المدبرة لتحدث المفارقة لأن وزير الصحة ، بدلا من أن يحافظ على صحة المرضى ، يدمر وسائل علاجهم ! لكنه فى قصة « شجرة التفاح » يبدو أكثر نضجا ،وانتظر لبدايتها ،وهو يقدم بطل القصة : « كل الناس يحبون جمعه .. كان لا يملك شيئا .. فـلا مـوضـع إذن لأن يحس ولا يصنع شيئا .. فلا حاجة به إلى أن يتعارك .. ولا يأمل فى شىء .. فلا داعى لأن يعبس أو يفكر . حياته كلها طعام فى بيوت الناس ، وفراش فى مسجد ، وضحك مع النـاس .. وللنـاس .. وعـلى الناس » .

إنه نموذج هامشى ، يتواجد (عادة) فى القرى ، ومشكلته أنه احب نعومة التفاحة بعد ان لمس سطحها إثر حصوله عليها مرتين من بيت العمدة ، وحين الصفقة (الصدفة) يكنز الفتنة بين نساء الكفر كله ، أثناء مرور صف جمال تحمل التبن فى احدى حوارى القرية وسط الظلام ، واستمتع بالالتصاق حتى حذرته الفتاة من أعين الآخرين فتنبه إلى أن جمال التبن قد ذهبت ، فذاب فورا فى الظلام لتلح عليه الرغبة فى لمس تفاحة (رمز الاغراء ، الممكن البديل للمرأة) ، فسوّلت له نفسه أن يسرقها من حديقة العمدة ، فكان جزاؤه القتل . أما فى قصة « ثمن البنت » فالأمر مختلف ، وهى تتكون من مشهدين اولهما داخـل فى احـدى الخمـارات البائسة ، وسط برد الشتاء ، ومن نماذجها : قطة صغيرة ، وغلام أعمى ، وامرأة عجوز نائمة ، والكثير من السكارى . اما الغلام فينتظر (العامل) حامد الذى كان يحضر بعـد انتهاء عملـه فى التاسعة ، لكنه تأخر اليوم حتى منتصف الليل ، ويرجع حبّه له إلى أنه يأخذه معه فى بعض الايام لينام فى بيته ويأكل من طعامه .

وأخيرا ، يأتى حامد ، ويخرج جنيها كاملا (وهو مبلغ كبير بالنسبة لهؤلاء البؤساء) ويطلب نوعا جيدا من الشراب ، وبعد أن يتجرع عدة كئـوس ، يحكى مأساته ، فقد طلب نقودا من صاحب الورشة لشراء دواء لابنته المريضة ، فأخبره الرجل أن يأخذ جزءاً من مستحقاتهم من إدارة الجريدة ، ليصدمه هناك أن اليوم هو الأحد عطلة الادارة ، لكن أحد المحررين يساعده ، بأن يجمع له من بيوت بعض الزملاء جنيها ونصف جنيه وحين يعود للبيت يفاجأ بأن ابنته ماتت ، فيترك نصف جنيه لكفنها . عندئذ يبكى الغلام ، ويسقط الحضور فى لجة الصمت العميق . لينقلنا صلاح حافظ بعد إلى مشهد الختام (الخارجى) ، حيث « كان الظلام قد بدأ يشف عند فجر باهت » (نبوءة بان هذا الواقع الضارى لن يستمر ، وأن فجر التغير آت لا محالة) « والضباب يتجمع ، يقترب ثم يتسلل من الباب ، وتلتف غلالة حول شاربى الكحول ، كأنها الفنّ » (هنـا إدانة ، من خلال لقطة فنية ، بأننا إذا استسلمنا لقهر الواقع ، وحاولنا تناسيه بالخمر ، فسنصبح كالموتى الذين لاينقصـهم سوى الكفن ، الذى ستسربلهم به الطبيعة) .

فى هذه القصص الثلاث يرتطم البائسون بحائط ظروفهم الاجتماعية الصلب ، الذى لا يملكون له دفعا سوى صراخ وعويل يضيع سدى (موقف سلبى) . اما لو تطاولت افكارهم وتحولت فى اتجاه خاطىء (السرقة) فسيكون جزاؤهم (موت) فعلى ، أو إذا جنحوا لسكينة النسيان المصطنع ، فسيكون مآلهم ايضا (موت) معنوى .

لكن صلاح حافظ يتقدم خطوة للامام نحو دفع ابطاله على طريق (الفعل الإيجابى) فى ثلاث قصص أخرى : ففى **قصة « راجل »** وهى أنضج قصص المجموعة ، وتتكون من ثلاثة مشاهد ، الاول يجمع بين طفل فى الثامنة ماتت أمه ، وتزوج أبوه من غيرها ودفعه للعمل فى ورشة أحذية ، ومع بائعة متجولة تبيع ساندويتشات ، تحنو على الطفل وتشمله بحنانها ، وتوصى معلم ورشته به ، لأنه يتيم ، فيسخر الرجل منها . المشهد الثانى فى الورشة ، الطفل يضايقه ماتلوكه الألسن حول سيرتها ، لكنه سرعان مايتنعش حين يرى العمال يسخرون من المعلم (بعد ذهابه) ويشيدون بشهامة البائعة ومساندتها للعمال فى أزماتهم . المشهد الثالث والأخير ، فى بيت المرأة ، بعد أن اندفع الطفل اليها ، ليكتشف أن معلم ورشته كان فى بيتها . وبعد ذهاب المعلم ، يخبرها الطفل انه جاء ليقيم معها ، وان يعمل على رعايتها ، وانه سيمنعها من العمل ، فتسعد بـه المرأة حالمة (بالـزواج المستحيل ، كأنه قد تحقق من خلال الطفل) ، وحتى إذا ما نام عادت المرأة للواقع ثانية ، مقهورة تبكى فى نشيج متقطع . ثم نتقدم خطوة أخرى على طريق الحلم ايضا فى **قصة « الذبابة »** ، حين ترفض فتاة إقطاعيا بكل ثروته وسطوته ، هاربة ، معتزة مدافعة عن جسدها حتى النهاية . ويتصاعد الفعل الإيجابى ، ليصبح تبادليا فى **قصة « فى الأتوبيس »** ، حين يساند شاب فتاة فى دفع اجرة الاتوبيس ، فتسانده بالمقابل بوضع بعض الفكة فى جيبه ، حتى يدفع قيمة تذكرته للكمسارى .

فى هذه القصص الثلاث ، لم يتوقف أبطالها أمام واقعهم الصعب ، بل اندفعوا محاولين تغييره كل على قدر استطاعته ، فى إطار حلول جزئية .

لم يكتف صلاح حافظ بذلك فقط ، بل راح يرسم (فى اربع قصص أخرى ومسرحية قصيرة) ، الإطار الأكبر للمجتمع ويضىء ما يحكم تيارات الحركة الفاعلة فيه : ففى **قصة « ضجيج العيد »** ، نتابع مشهدا قصيرا لطفل مغرور بغنى اسرته ، لانه يتحكم فى توزيع لحم عجل عيد الاضحى على فقراء القرية . حتى إذا ما حاول الجزار سرقة اللحم ، انفجرت الجموع وثارت ، فعاد الطفل إزاء اندفاعهم المجنون مجرد طفل « صغير جدا » . ولم ينس أبدا ، طوال حياته ، هذا المشهد . وفى **مسرحية « الغلطة »** ، حاول ثرى ان يضحك على جموع الفلاحين ، فإذا الامر ينقلب عليه ، حين يتزوج مخدوعا بمن لا يحب ، ويخسر معركته الانتخابية . وفى **قصة « صفوف »** ، تتبدى رغبة كل الفقراء المطحونين ، جلية واضحة فى التضحية بأنفسهم فى سبيل الوطن ضد المحتل الأجنبى . وفى **قصة « فنان »** ، نتابع فنان عرائس متحركة يعمل كأراجوز ، حين يضحى بوظيفة تكفل له دخلا ثابتا ، من أجل إسعاد الأطفال . وهى قصة بديعة ، فيها علاقة حيّة ، بين فنان يعانى وطفلة مبهورة بعالمه ، معجبة بشخصه ، فإذا بقطعة الجلد والصفيح التى كان يحسّها تؤذى حلقة ولسانه خلال فترة تذ مره من عمله ، تتحول وقد ازدادت الطفلة إشراقا بجواره المصطنع « فى تلك اللحظات حسد شحاته نفسه لانه يعرف كيف يستخدم هذه القطعة من الصفيح والجلد التى يضعها

فوق لسانه . ورثى للآخرين الذين لا يعرفون ، ملأه إحساس بالتفوق على جميع الناس ، جعله يشعر كأنه ينظر إلى العالم من قمة عالية » . وتنتهى هذه القصص ، بقصة « عندنا ثورة » التى توضح أن الأمة غنية بزعمائها ، المؤمنين بقضيتها ، المتفانين فى خدمتها ، فإذا مات أحدهم ، فهناك آخر يصعد ، وتلتف حوله الجماهير .

بطبيعة الحال ، لا يجب أن ينسى أن هذه القصص قد كتب بعضها قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، وبعدها ، حين كانت البلاد تمّر بفترة تحول كبير نحو جموع البشر الفقراء .

كما انها تعكس — فى ذات الوقت — فكر صلاح حافظ وانتماءه للهامشيين والمساكين والمقهورين من أبناء بلده . ولعل إيمانه الكبير بهذه القضية (بأبعادها المختلفة) كان حافزا وراء تحّوله الجوهرى من فن القصة والرواية (حبّه الأول) ، الذى يعتمد اللامباشرة ، اساسا له ، إلى فن المقال (حبّة الاخير) الذى يعتبر المباشرة منطلقا له ؛ لان الطلقة المباشرة ، الذكية ، اللماحة ، الحادة أقدر على أن تصيب وتصلح .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء

فخرى لبيب	طه وادى	نهاد صيلحة
محمد حافظ رجب	محمد عبد السلام العمرى	محمود حنفى
اسماعيل العادلى	محمد حافظ صالح	عاطف فتحى
محسن يونس	سعيد الكفراوى	قاسم عليوه
خيرى شلبى	جار النبى الحلو	شاكر خصباك
محمود الوردانى	سمير عبد ربه	مصطفى أبو النصر

متابعات

حمدى عابدين

المؤتمر الأول لمحمـود حسن إسماعيل

أقامت مديرية الثقافة الجماهيرية فى أسيـوط المؤتمـر الأول **للشـاعـر محمود حسن إسماعيل** ، وكان من المفروض أن يقدم الباحثون والنقـاد مجموعة من الدراسات التى تتمحور حول أشعاره ورؤيته الشعرية وحول تجديده فى القصيدة ، ثم تعقد عـلى هامش المؤتمر مجموعة من الأمسيات الشعرية ، ولكن الذى حدث كان شيئاً آخر فقد تسيـد المؤتمرون سـاحات المؤتمر وصارت الندوات الشعرية هى المائدة الرئيسية التى يجتمع حولهـا النقـاد والشعراء وتحـول المؤتمر فى غياب المنظم إلى ساحة من الارتجال وتحـول الشــاعــر **محمــود حسن إسماعيل** إلى هامش على المؤتمر .

أما عن الأبحاث التى كان يجب أن تقدم لتكون إطلالة جـدية عـلى عالم **محمود حسن إسماعيل** الشعرى ، تضىء إبداعاتـه وتكشف عن جوانب نبوغه وعبقريته فقد تم عقد (قعدة) فى قاعة الاستماع فى قصر ثقافة أسيوط لم تُعرض فيها أبحاثٌ حقيقية ، بـل مـوضوعـات إنشائيـة ، بـاستثنـاء البحث الذى قدمه الناقد **عزازى على عـزازى** حول **[تجليـات المكـان فى ديـوان لابد]** **استعـرض فيه كيف كـان يرى الشـاعر الكبيـر المكـان لا بـاعتباره حيـزاً جغـرافيـاً بـل بـاعتبـاره الفلـك والأفق والمعجم اللغوى والنفسى ، ثم أشار إلى أن محمود حسن إسماعيل** كان ينتمى إلى مجمـل مـا فى التـراث العـربى والإسـلامـى من تشكيـل وصـور وأماكن ، وذلك من خلال اتكائه على قصائد الديوان .

أما البحث الذى قـدمه الـدكتور **أحمـد السعـدنى** ولم ينـاقش فى جلسـات المؤتمـر فقـد كـان حـول **[الصـورة الشعريـة عند محمـود حسن إسمـاعيل]** وحـاول فيـه من خلال المقارنة بين قصيدة **[الكوليرا] لنازك الملائكـة** و **[مأتم الطبيعـة]** لصاحب المؤتمر أن يثبت ريادة مصر للشعر الحر ، وتحدث بعد ذلـك عن الصورة الشعرية فى تشكيلها الزمانى والمكانى حيث استطاع شاعرنـا أن يـوفق بين الحـركة التى تمـوج بها

النفس [الذات] والحركة التى تموج بها الأشياء [الموضوع] ثم أضاف فى بحثه أن المفردات جاءت فى بنائها وفى علاقتها بالصورة تحمل قدراً من الموسيقى ، أمكن توظيفه ليصبح نقلة فى موسيقى الشعر ، هذه النقلة هى تطويع الشكل الموسيقى لحركة الشاعر النفسية والوجدانية ، ثم شرح كيف أن رباعية **الإنسان ، الطبيعة ، الأرض ، الحب ، تمثل البعد المكانى للصورة الشعرية ، عند شاعرنا وذكر أن البعد المكانى لا يمثل المكان المقيس لكنه يمثل المكان النفسى ، وإن كان ما ترتبط به الصورة الشعرية من المكان المقيس هى المفردات العينية بمالها من صفات حسية أصيلة لها دور خطير فى تشكيل الصورة لدى الشاعر محمود حسن إسماعيل .**

هناك شيء آخر على درجة كبيرة من الأهمية هو الورقة الخاصة بتوصيات المؤتمر ، هذه الورقة لم يجتمع أحد من الشعراء أو النقاد لصياغتها أو مناقشتها ، لكنها قدمت لنا ونحن فى الطريق عائدين بعد آخر ندوة شعرية أقيمت فى **أسيوط** وهكذا مضى مؤتمر **محمود حسن إسماعيل** دون أن يكون فى مستوى الشاعر المحتفى به ، على المستويين النقدى والاحتفالى .

وربما كانت أهم الإيجابيات ، هى تقديم بعض شعراء أسيوط الشبان الذين ننتظر منهم الكثير إذا ما أخلصوا لإبداعاتهم .

« إبداع » تحتفل بمحمود حسن إسماعيل

بمناسبة الذكرى الثانية والثمانين لميلاد الشاعر المجدد محمود حسن اسماعيل ، تخصص مجلة « إبداع » ملفا عن الشاعر يتضمن دراسات عن شعره ووثائق عن حياته ، وذلك فى عددها الذى يصدر فى يولية القادم . والمجلة تدعو الشعراء والنقاد المصريين والعرب وأسرة الشاعر وأصدقاءه للمشاركة بما لديهم فى هذا الملف .

نهاد صليحة

ناجى العلى والفردوس المفقود

قراءة سينمائية فى فيلم
يبحث عن الزمن الضائع

١ ــ مقدمة منهجية :

فى يقينى أن اللغط الذى أثير حول فيلم ناجى العلى إنما يفصح عن أمية سينمائية مقلقة ، وعن رؤية فكرية متعثرة ، تفتقر إلى المنهجية فى النقد ، وإلى أبسط قواعد المنطق الفنى ، وهى رؤية تنهض على عدد من الفرضيات العشوائية المشوشة التى تبلورت فى سؤالين ترددا كثيرا وسط بحر من البذاءات [التى يعاقب عليها قانون القذف العلنى] . كان هذان السؤالان ، ومازالا ، أشبه باللحن الرئيسى الذى قد يغيب لحظة لكنه لايلبث أن يطفو ليلح علينا فى تلك الهجمات الشرسة التى هوت بالخطاب النقدى السينمائى إلى درك مظلم حقا .



أمّا السؤال الأول فكان : لماذا ناجى العلى ؟! وكأننا نضع العربة أمام الحصان ، ونمارس الرقابة عند المنبع الإبداعى ، فنحاسب الفنان على اختيار مادته الخام دونما اعتبار لأهمية التشكيل الفنى فى صياغة هوية هذه المادة ومعناها . فضلا عن أن ناجى العلى فنان فلسطينى مناضل ، وقد شاهدت معرضا لرسومه فى نقابة الصحفيين منذ أعوام ، وأشهد أنها كانت شديدة الصدق ، عميقة الشاعرية والإيلام ، ولم أجد يومها كلمات تصفها سوى ذلك البيت الشعرى الذى يصف بعض الأفكار بأنها

عميقة عمق الالم الذى لا تستطيع الدموع أن تعبر عنه . رددت يومها وقد تجمعت فى حلقى سحب دمع لم ينهمر ، بل غشى الرؤية بضباب كثيف وأحرق الصدر ببخار مكتوم — رددت يومها فيما يشبه التعويذة الملطفة كلمات ورد سورث
«A thought too deep for tear»

لقد سقت هذا السؤال وهذا التشبيه لأذكر المهاجمين العتاة ببديهية نقدية غابت عن أذهانهم تقول بأن العبرة بالتشكيل النهائى وليس بمادته الخام . وبأن المعنى لا يتشكل إلا من خلال المبنى ، وحتى لو ظن البعض أن ناجى العلى رحمه الله كان الشيطان بعينه [ولم يكن ، سامحهم الله] ، فلنتذكر جميعا أن الشاعر المسيحى جون ملتون المتدين إلى درجة التعصب والتطرف — قد نسج فردوسه المفقود حول شخصية إبليس ، وجعل من الشيطان بطلاً تراجيدياً ، ولم تنعته الكنيسة يومها بالكفر ولا حاسبه النقاد على اختياره . لكنه عاش فى عصر النهضة والتنوير ، بينما نحيا الآن فيما يبدو لى فى العصور الوسطى المظلمة !

أما السؤال الثانى الذى ألح علينا فى الكتابات العدائية فكان : أين دور مصر ؟ واندرج تحته سؤال أبله آخر : كيف يُصَوَّر المصرى الوحيد فى الفيلم مغيبا مخموراً ؟ ولا يخفى على أحد ما ينطوى عليه هذا السؤال من نعرة قومية ونظرة إقليمية ضيقة ، ولا يخفى على أحد أيضاً ما يحمله من خلط بين الفن والواقع من ناحية ، وبين الفن والدعاية الإعلامية من ناحية أخرى . وغنى عن الذكر أن هذا السؤال يفترض بداية أن فيلم ناجى العلى هو فيلم وثائقى تاريخى تسجيلى ، وهو ليس كذلك ، ولا أدرى كيف يمكن لإنسان شاهد الفيلم أن يخطىء مقصده ومرماه ، وأن يغيب عنه ذلك النسيج الشعرى المركب الذى يستخدم لغة سينمائية عظيمة الرقى والحساسية ، ليجسد لنا فى سلسلة من الاستعارات الشعرية المرئية المتوالية معنى أن تكون فلسطينيا ، أن تفقد فردوسك وتحيا فى الشتات . ولا أدرى كيف غابت عن عيون المهاجمين تلك التداعيات الأسطورية الملحة الموحية التى يفجرها الفيلم ويوظفها بذكاء فنى باهر ليرتفع بالتجربة الفلسطينية المرهونة بفترة تاريخية محددة ، إلى مستوى التجربة الإنسانية العامة التى قد تتكرر من زمن إلى زمن ، فالفيلم يرتحل بنا من الخاص إلى العام إلى الأعم ، من تجربة ناجى العلى الذاتية [الخروج ، الشتات ، البحث عن الزمن الضائع والفردوس المفقود] إلى تجربة شعب كامل حكم عليه بفقدان الهوية والوطن ثم إلى تجربة إنسانية أشمل يعايشها كل فرد يقظ الوعى والضمير ، وكل جماعة تخوض معركة البقاء ، وهى تجربة البحث عن الهوية والبراءة والخلاص . ومن منا لم يفقد فى ارتحاله الوجودى فردوساً لم ينسه ويعذبه الحنين إليه ؟! ومن منا لا يبحث فى طيات الذاكرة عن زمن ضائع تجسد يوما فى مكان فقدناه ؟!

ولو كانت كتيبة المهاجمين قد قرأت كتبها المقدسة واستوعبت تراث الإنسانية الأسطورى ، وتمثلت صور الخروج والحشر والشتات فيها وفى كتابات دانتى وملتون وبروست و ت . س . إليوت ، ولو أنها توقفت قليلا أمام

كتابات يونج عن الوجدان الجمعى وأنماطه الفطرية المبنية فيه [Archetypes] ، وتأملت قليلا ما قاله فرويد عن نسج الأحلام وآليات التحويل والتبديل والإحلال والترميز ، وهى آليات تنشط فى عملية الإبداع الفنى — لو أن كتيبة المهاجمين تمثلت كل هذا المخزون الثقافى لما وجدنا أنفسنا فى هذا الموقف المخزى الذى نجد فيه فيلما كناجى العلى يقابل بكل هذا الهوان .

قالوا : مات أبناؤنا دفاعا عن فلسطين وكأن فلسطين بلد آخر . وهل فلسطين سوى الوطن والحلم والهوية والفردوس المفقود ؟! مات أبناؤنا ومتنا دفاعا عن ذواتنا . وفى أسرتى وأسرة زوجى شهداء . شباب ماتوا ، وآخرون حاربوا وعادوا ليعيشوا أشباحا فى ظل كابوس الهول الأكبر . منهم من فقد ساقا أو ذراعا ، ومنهم من فقد الروح والحلم واليقين . أرواح هائمة فى المطهر ، كالأرواح الضائعة فى مطهر دانتى — ذلك البرزخ بين الجحيم والجنة — وبعضهم عاد مهزوما فى ١٩٤٨ ، حين حاصرتهم الخيانة ، وبعضا هزمته نكسة انفصام الوحدة ثم نكسة ١٩٦٧ ، والآخر راوغته أحلام مخاتلة ، خدعته فظن أنه قبض على النصر فى كفه عام ١٩٧٣ ، رغم فداحة التضحيات ، ثم عاد ليجد كفه خاوية إلا من قبض الريح .

سراب فوق سراب ، وخيانات متوالية ، والحلم يتسع ويكتسب دلالات جديدة فى دوائر تتداح اتساعا يوما بعد يوم . لم تعد القضية رقعة أرض ضاعت ، بل غدت قضية الوجود والحقيقة والخلاص . ومع اتساع الدوائر قد تبهت شيئاً فشيئا وتختلط الخطوط فإذا بنا إزاء أرض غدت حلما يرقد فى « قصر مسحور » .

وحين شدا حليم بكلمات نزار وسط شلالات الإحباطات عرفنا وقتها معنى أن نُسجن « بين الماء وبين النار » . وحين تبدى المصرى — محمود الجندى — وسط النار والأنقاض فى بداية ظهوره وقد ارتدى معطفا يعود تاريخه إلى الحرب العالمية الثانية — التى شهدت بدايات ثورات الاستقلال ، وحين كان الدليل والمرشد الوحيد إلى بيت « الولّادة » — « الداية » — الذى نسفه الأعداء [وكانت مصر هى ولادة حركة التحول وعدم الانحياز] ، وحين أشار إلى عربة الأجرة المعطوبة — المتعطلة عن الحركة — والتى رغم ذلك مازالت تهدر بإيقاع الحركة و « هدير البوسته » على أمواج صوت فيروز السحرى وهى تناجى عيون « عالية » السوداء — عيون مصرية عربية تذكرنا بأغنية « يانخلتين فى العلالى » — وحين تساءل ببراءة اليقين بالحلم المذهلة ، عن وصول الجيوش العربية — وكأننا مازلنا عام ١٩٤٨ ، وأخذ يبحث عن « ولعة » وسط ضرام النار والحريق ، وكأنه ينشد شعلة من نار مقدسة تضىء ولا تحرق ، ثم أعلن — حين سأله نور الشريف عما يفعل فى بيروت — أنه « يقلب عيشة » ، وكأنه فران أسطورى ينضج وعيه على نيران القهر فى جحيم أشبه ما يكون بجحيم دانتى ، وحين خرج مع النازحين من صيدا رافضا أن يرفع راية الاستسلام التى رفعها الجميع ، ثم جهر بحلمه الدون كيشوتى بوصول جيوش الوحدة العربية وقذف به فى وجه الأعداء على

شاطىء البحر فكافأته رصاصات غادرة ترنح بعدها هاويا إلى الماء ، غير مصدق لما حاق به من غدر — حينذاك اكتملت صورة المصرى / الإنسان ، المسجون بين الماء وبين النار ، بين الجنة والجحيم فى صحراء المطهر ، ولحظتها عرفت نفسى كمصرية وعربية فيه ، وانحنيت إجلالا لصانعى الحقيقة فى هذا الفيلم .

وأنا استخدم لفظة الحقيقة هنا بصورة شخصية تامة ، فالحقيقة كما أراها هى قراءة نسبية للواقع ترتبط بلحظتها التاريخية ، وبعيدا عن الحقيقة المطلقة الوحيدة التى هى الله ، يظل المعنى حقل اجتهاد ، وفى كل اجتهاد جزء من الحقيقة — وهكذا اجتهاد صناع ناجى العلى .

وبعيدا عن الميتافيزيقيا — التى اعتذر عنها للقارىء ولصناع الفيلم — تبقى بديهية أود أن أشير إليها : إن معطيات الكون ومفرداته أسرار منغلقة على ذاتها ، وعلينا نحن البشر أن نسبغ عليها المعانى ثم نراجعها فى صيرورة لا تتوقف ، وتستوى فى هذا معطيات الطبيعة وأحداث التاريخ والتجارب الذاتية . فكل منا آدم .. علمه الله الأسماء .. وحين تختلط الأسماء فى الزمن الردىء علينا أن نراجعها لتستقيم ، فالأسماء فراشات هائمة وعلى كل منا أن يصنع شبكته ليصطادها . والفنان هو صاحب أعظم شباك لاصطياد المعانى ، وقد تدخل أحيانا إلى شبكته هوام وحشرات ضالة وبذور لقاح شاردة .. لكن تظل الفراشات مقصده ومرماه .

إننى إذ ألج حقول الإبداع فى فيلم ناجى العلى لاقتنص فراشاتها الهائمة ، أجدنى أتمتم فى صلاة داخلية : اللهم اجعلنى بردا وسلاما على فراشات المعنى فى حقول المعاناة تلك التى حرثها صناع ذلك الفيلم فأزهرت . اللهم امنحنى تواضع السابلين وحرية الباحثين وموضوعيتهم فأغدو الصيد لا الصائد وتسعى إلى الفراشات .

٢ — المعنى فى المبنى :

ينطلق هذا التحليل من فرضية بديهية ترفض ثنائية الشكل والمضمون وترى العمل الفنى باعتباره إنشاءً جماليا ينتظم مفردات العالم التى يختارها الفنان فى بناء جمالى دلالى له قوانينه الداخلية الخاصة ، ومنطقه المتفرد الذى قد يختلف تماما أو بدرجات مختلفة عن منطق الواقع الاعتيادى . ووفق هذه الفرضية تصبح عملية التلقى أو القراءة ، بالدرجة الأولى ، عملية استكشاف لمعمار العمل الفنى لاستنطاق دلالاته المبنية فيه واستكناه منطقة الداخلى . وفى عملية الاستكشاف هذه ، على القارىء / المتلقى أن يتخفف من أحمال كثيرة ، فيدلف إلى العمل الفنى بريئاً من الهوى غير مثقل بآراء وأفكار مسبقة ، وأن يتحلى بيقظة المغامر إذ يطأ بقدميه أرضا بكراً مجهولة ، فيشحذ حساسيته لتستوعب أدق التفاصيل وأبسطها ، ويشحذ ذكاءه الفنى والوجودى ، بكل ما يحفل به من مخزون الخبرات الفنية والثقافية والحياتية ، ليرصد ويفهم شبكة العلاقات التى تنتظم هذه التفصيلات والمكونات مضحيا بالكثير دون وجل .

وفى ضوء هذه الفرضية تصبح محاولة فهم العمل الفنى بعيدا عن تشكيله الجمالى الذى يولد سياقه أو مجاله الدلالى جهداً لا طائل من

ورائه سوى الضلال ، وضربا من ضروب العبث .

المبنى فى ناجى العلى :

فى زمن منثور — غابت عنه روح الشعر — حاول الشاعر الأمريكى ت . س . إليوت أن يحيى المسرح الشعرى وأن يجعله فنا جماهيريا دون أن يبتذله . وبعد تخبط بين دروب عدة بحثا عن الطريق ، وجد إليوت ضالته . كان شكسبير مرشده وهاديه فسار على نهجه . ماذا فعل شكسبير ؟ لم يتعال على العامة . التقط المألوف والمحبوب والمثير لديهم — قصص إيطالية متداولة عن عاشقين متيمين وعن زوج غيور ، وحكايات من التاريخ والأدب الشعبى عن الطموح والطمع والاغتيال والخيانة والثأر . وفى يديه تحولت حكايات العامة تلك ، إلى وسيط بليغ وحامل جمالى لأجمل الأشعار وأعمق التأملات الفكرية والفلسفية ، وأبلغها ثورة ومساءلة .

وقد سار بشير الديك على نفس النهج فتبنى فى البداية صيغة مثيرة مألوفة تجتذ بنا جميعا وهى صيغة الجريمة التى تطرح لغزا يفضى إلى تحقيق نحو حل اللغز .

فالفيلم يبدأ بجريمة قتل أو محاولة اغتيال . يخرج رسام من بيته برغم تحذير زوجته ليفاجأ بطلقات رصاص من مسدس كاتم للصوت تتبعها سارينة سيارة الإسعاف التى تحمله إلى المستشفى . ومن هذه البداية المثيرة يتبلور سؤالان يشكلان بينهما أفق التوقعات الدرامية لدى المتفرج ، ويتطلبان الإجابة فيما يلى من متتاليات فيلمية .

أما السؤالان فهما : أولا : هل يعيش الرجل أم يموت ؟ وثانيا : من قتله ولماذا ؟

ومن هذه البداية المثيرة أو — بمعنى أصح — نهاية القصة — ينطلق الفيلم ليفسر اللغز . وتفرض صيغة التحقيق فى اللغز البوليسى تقنية الاسترجاع أو « الفلاش باك » والعودة إلى البدايات . ويمضى المتفرج مع اللقطات المتوالية فى رحلة استرجاع وتحقيق بحثا عن إجابات لهذين السؤالين المبدئيين .

لكن — وهنا تكمن عبقرية مبدعى الفيلم من كاتب السيناريو إلى المخرج والمصور — ما إن تنتهى رحلة التحقيق حتى نكتشف أن ناجى العلى قد تحول إلى رمز لفلسطين من ناحية ، وإلى رمز للإنسان الباحث عن الخلاص من ناحية أخرى ، وأن القضية لم تعد قضية موت رجل ، بل محاولة اغتيال أمة ووأد حلم الإنسان بالعودة إلى الجنة .

وهكذا تتحول الأسئلة المبدئية وتتبدل ، فنجد أنفسنا نسأل مع الفيلم : هل تعيش القضية الفلسطينية أم تموت ؟ من أضاع فلسطين ولماذا ؟ مامعنى أن تكون فلسطينيا وتحيا فى الشتات فى اغتراب دائم وحالة خروج لاتتوقف ؟ هل تحدث المعجزة ونسترد فردوسنا المفقود ؟

ومع بزوغ هذه الأسئلة الجديدة ندرك أن صيغة اللغز البوليسى المألوف المثيرة التى بدأ بها الفيلم ، قد تحولت بقدرة المبدعين ، إلى بناء شعرى أشبه ببناء القصيدة ، بناء لايسرد علينا قصة أو حادثا بأسلوب واقعى يتبنى منطق السببية ووحدة منظور السرد والمفهوم الواقعى للزمن ، بل بناء يسعى إلى تجسيد حالةٍ ،

موظفاً تقنيات الشعر وآلياته ، بناء ينهض على التكرار والتنويع ، والاستدعاء والإيحاء والإحالة إلى نصوص وتجارب أخرى ، وينتقل بنا فى نعومة ماكرة من التاريخ إلى الأسطورة ليجسد مأساة الخروج والاغتراب فى كل زمان ومكان بدءاً بخروج آدم من الجنة .

والسؤال الذى يواجهنا الآن هو : كيف يتحول الفيلم عن مسار السرد الواقعى النثرى والصيغة البوليسية المألوفة إلى مسار التجسيد الشعرى الكثيف الدلالة ؟

اولا : تعدد منظور السرد :

يتبنى السرد الواقعى عادة منظوراً أحادياً ، لكنه فى ناجى العلى يتوزع بين ثلاثة ضمائر [نور الشريف ، ليلى جبر ، أحمد الزين] . مما يكسبه صبغة التجربة الجماعية من ناحية ويفسح المجال من ناحية اخرى لتكرار موتيفات بعينها من صوت إلى آخر فيما يشبه رجع الصدى ، مما يكسبها كثافة شعورية ودلالية خاصة .

ثانياً : تداخل الأزمنة :

يتبنى الفيلم نسقـاً زمنيا يقوم على التداخل والتقاطع ، التقدم والتقهقر ، ولايقتصر هذا التداخل والتقاطع على العلاقة بين زمن بداية الفيلم [أى حاضر الفيلم المفترض] ومتتاليات الفلاش باك [ماضى الفيلم المفترض] بل يمتد ايضا إلى العلاقة بين جزئيات ومراحل زمن الاسترجاع أو الفلاش باك نفسه . ويساهم تعدد منظور السرد فى الفيلم بدرجة كبيرة فى تحقيق هذا التداخل .

وحين يتكرر تداخل وتقاطع الأزمنة التاريخية يفقد الزمن بمفهـومـه الـواقعى أهميتـه تدريجيا ، ويتولد مجال زمنى جديد هو أقرب إلى اللازمان أو كل زمان ، وينفسح المجال لبزوغ الأسطورة . فـالمحيط الـزمنى للأسطورة هو كل الأزمنة فى غيبة الوقت المقاس بالساعات . وفى الأسطورة تتوحد كل الأزمنة فى المكان الذى يكتسب بدوره بعداً رمزيا يتخطى دلالته المباشرة .

وفى ناجى العلى يفضى تداخل الأزمنة إلى تاكيد حالة الخروج والاغتراب والشتات وكأنها تجربة إنسانية تتكرر من زمن إلى آخر ، من فرد إلى آخر ، وكأنها قدر مكتوب او لعنة تلاحقنا اينما ولّينا وجهنا .

وإذ تلح علينا هذه التجربة فى المتتالية تلو المتتالية فى أزمنة مختلفة ، وتشتبك ببراعة مع صور الجحيم والحريق والحشر ، يتحول العالم الذى يصـوره الفيلم ، باماكنه وأزمنته المختلفة ، إلى عالم رمزى أسطورى أشبه بجحيم دانتى ومطهره ، ويتحول ارتحال ناجى العلى المتكرر إلى سعى رمزى نحو الفردوس المفقود .

ثالثا : توظيف تقنية الاسترجاع كتجسيد استعارى للمفـارقة المحورية فى النص / الفيلم :

استلهم بشير الديك شخصية حنظلة الشاخص ببصره إلى الوراء ـــ فى بناء فيلمه ، فجعل من تكنيك الاسترجاع تجسيدا لمفارقة السعى نحو المستقبل عن طريق العودة إلى الماضى . وحتى تتحقق هذه المفارقة المستحيلة يعيد الفيلم تعريف مفاهيم الزمان والمكان والموت والحياة ، فإذا بالمـوت يكتسب معنى الميلاد وإذا بالبحث

عن الزمن الضائع في دهاليز الذاكرة يقودنا إلى المستقبل ، وإذا برحلة الاسترجاع التي تنتهي بموت ناجي العلي تفرخ ميلاداً جديداً في طفل يمسك بحجر ، يتراسل ويتوحد مع ناجي الطفل يوم الخروج والهول الأكبر ، كما يتراسل ويتوحد مع حنظلة الشاخص ببصره إلى فلسطين .

ويوظف الفيلم ثالوث الأطفال هذا بذكاء شديد ليحول ناجي العلي من مجرد فرد إلى رمز لأمة ، ومن حالم غاضب رافض مغترب ، ينظر إلى الماضي البعيد ، إلى مجاهد يسعى نحو المستقبل بثقة . وقد أبرزت الكاميرا هذا التحول وأكدته ، إذ جعلت طفل الانتفاضة في النهاية يواجهها في صراحة وتحد في لقطة أمامية لوجهه ، بينما كان الطفل ناجي في البداية أشبه بحنظلة ، يكاد أن يوليها ظهره .

ويبهر الفيلم منذ البداية بذكاء،ويمهد التوحد بين ناجي العلي وأطفال الحجارة — عبر حنظلة ، ولانبثاق مفارقة الموت الذي يفضي إلى ميلاد جديد ، ومفارقة العودة التي تحملنا إلى المستقبل ، وذلك بالإلحاح الدائم على صور الموت والميلاد ، فالفيلم يبدأ بسؤال حول الموت والحياة [هل يموت ناجي العلي ؟] ، ثم ينتقل إلى ميلاد طفل في خيمة بعد الخروج ، وهناك موت الشيخ الأول ثم الثاني في خروج آخر ، ثم ميلاد طفل في مخبأ الغارات وسط جحيم قصف بيروت ، ثم موت ناجي الوهمي ومرثيته الوهمية ،وهناك الميلاد الفني للطفل حنظلة بكل ملامحه من معاناة جسّدها نور الشريف باقتدار ، وأخيرا هناك موت ناجي العلي وميلاد طفل الانتفاضة .

رابعاً : البعد الديني والأسطوري :

يرتبط الموت والحياة في فيلم ناجي العلي ارتباطا وثيقا بفكرة الخروج مما يولد شبكة من الإيحاءات الدينية والأسطورية الملحة ، ويصبح الخروج صنوا للموت إذا كان خروجا من الدنيا ، ويصبح صنوا للميلاد إذا كان خروجاً إليها ، والدنيا في كلتا الحالتين هي : فلسطين / الوطن / الجنة الموعودة .

وكما تتكرر موتيفات الموت والميلاد تتكرر متتاليات الخروج الفردية والجماعية — يبدأ الفيلم بخروج من البيت يعقبه اغتيال — أي محاولة إخراج من الدنيا ، ثم نشاهد من خلال الفلاش باك خروجا جماعيا من فلسطين ، لايلبث أن يتكرر في الخروج من صيدا ثم من بيروت . وعلى الصعيد الفردي يتكرر طرد وترحال ناجي العلي لينتهي بمشهد خروجه مكللاً بالزهور ، ويعده فورا مشهد الحداد على موته ورحيل عائلته .

وفي متتاليات الخروج الجماعية تلقي بنا الصورة السينمائية إلى أعماق الجحيم وتستحضر فكرة يوم الحشر ، ليس فقط عن طريق تكوين الصورة بل أيضا من خلال منظور الكاميرا وهو منظور يصدق عليه وصف «المنظور الدهليزي» .

ولايقتصر هذا «المنظور الدهليزي» على مشاهد الخروج الجماعية بل يمتد إلى العديد من مشاهد الفيلم ، وكأن الحياة قد غدت طريقا ضيقا لاتعرف له بداية أو نهاية ، طريقاً ينحشر فيه البشر ويتدفقون في هول عظيم حينا ، ويتبدى حينا في صورة طرقات

طويلة صماء معتمة أو شوارع ضيقة مهجورة .

وتجسد فكرة «الدهليز» هذه — التى تلح علينا فى «الكابوس» تلو «الكابوس» — فكرة التعلق : التعلق بين الحياة والموت [من خلال مصير البطل المعلق بعد الرصاصة الغادرة] ، التعلق بين الماضى والمستقبل [من خلال حنظلة الناظر وراءه بحثا عن المستقبل] ، والتعلق بين الأمكنة فى غربة الشتات . وبصورة طبيعية تستدعى فكرة التعلق صورة الأرواح المعلقة فى المطهر بين الجنة والنار .

لقد ذكرت أننا أن معالجة شخصية محمود الجندى فى الفيلم توحى إلينا بفكرة السجن أو التعلق بين الماء والنار [بكل ماتحمله الكلمتان من دلالات دينية وأسطورية] . والحق أن ظهور هذه الشخصية [التى لاتحمل اسما فى الفيلم ولانعرف شيئا عن تاريخها أو موقعها الاجتماعى أو الوظيفى] ، وهالة الغموض المقصودة التى تلفها ، وماتاتيه من كلمات وأفعال ، ورقصتها المجنونة وسط النار ، كل هذا يحولها إلى شخصية أسطورية أشبه ماتكون بالأرواح الضالة والتائهة فى مطهر دانتى .

وتتكرر فكرة التعلق مرة أخرى بوضوح فى متتالية الحفل الصاخب الذى يذكرنا بليلة الشياطين عند دانتى وينتهى بمسخ شاله لبيارة برتقال فلسطينية معلقة فى الهواء بين السماء والأرض فوق سطح عمارة فى بيروت !

وتتكرر صور المسخ والتشوه والضياع فى متتالية اللقطات التى تعقب هزيمة ١٩٦٧ . ففى لقطة قريبة كابوسية مظلمة نشاهد ناجى العلى — الذى رأيناه صبيا يرعى الأغنام [وتمثلنا دلالات صورته دينيا وشعريا وكأنه المسيح والمخلص] ثم رافقناه فى مخيمات اللاجئين شابا يقود المظاهرات ويخط ثورته على جدران السجن ويحلم بالعودة ، ويرتحل طلباً للعلم بعد أن باركته أمطار ثمار البرتقال المنهمرة من أعلى فى لقطة بليغة رائعة [وهو فى كل هذا يؤمن أنه يحيا فى الزمن المعقول ، فى زمن يقود فيه الحاضر إلى المستقبل] — بعد ١٩٦٧ نشاهد ناجى العلى وقد شاخ وتهدج صدره بآهات محبوسة تفصح عن نفسها فى زفير متقطع ، ثم نراه يخرج إلى واقع ليس بواقع ، بل هو مكان مسرحى بالمعنى الردىء للكلمة ، مكان تُسرح ليخفى أبعاد المأساة ، وانفصل عن الواقع وحركة التاريخ .

صخب ومرح ، ورقص غربى . مأكولات ومشروبات وخضرة مصنوعة مزيفة . ويمضى الرجل بينُهم كالتائه وينحدر إلى شاطىء البحر ، حيث يقف ويحدق بعيدا عبر الماء . وفى هذا البحر نفسه سيسقط صاحبه وصنوه — العربى المصرى التائه — محمود الجندى — مضرجا فى دمائه .

فى تلك اللحظة ، يتوقف الزمن المنطقى ، إذ يرى الرجل خلاصه فى مجافاة هذا الزمن ومنطقة ، فينتقل من الزمن التاريخى إلى الزمن الأسطورى ، ويبدع نفسه وعالمه من جديد فى شخصية حنظلة ، ويلج عالم المستحيل عبر بوابات الفن .

وحين تشرق بصيرته الفنية على الواقع ، يراه عالما هلامياً وهمياً شائها ممسوخا ، عالماً لاتقود فيه معاناة المطهر إلى الجنة ، بل إلى

جحيم الغزو الإسرائيلي لبيروت .
وفي هذا العالم الرملي الرمادي ، عالم الأحلام المستحيلة والأرواح الضالة الضائعة ، رغم المآدب والولائم والعربات الفارهة ، يكتسب الزمن معاني مغايرة فيصبح المستقبل مكاناً عشناه في الماضي وظل واقعا وجوديا موجعا ، قابعا في سراديب القلب وحنايا الذاكرة .

ويطول الحديث عن فيلم ناجي العلي عن ذلك التراسل الشعري العبقري بين صوره ولقطاته ، عن ذلك الاقتصاد البليغ في حواره وعن بلاغة التكوين المرئي . ويطول الحديث عن الطرح الرقيق الحساس لمفهوم جديد للحب يوحدنا جميعا ، وعن عبقرية التمثيل وصدقه ، عن تلك العبقرية التمثيلية التي تُدعى نور الشريف ، رجل غامر بوقته وماله ليقدم شهادته على العصر ، ليؤرخ لوجدان جيل بأكمله ، وليصل بفن التمثيل إلى قمم جديدة من الصدق والنبل ، ويطول الحديث عن عبقرية السيناريو والإخراج والتصوير ، عن شعر التكوين والصورة وامتزاج الألوان . يطول الحديث ، وكلى رغبة في الإسهاب في التحليل . لكن عذرى في عدم الكفاية والاسهاب أنى رأيت الفيلم مرة واحدة وسط مظاهرة وطنية في نقابة المحامين على شاشة بسيطة وبأجهزة صوتية متواضعة . وحين بحثت عن الفيلم في دور العرض في القاهرة والأقاليم وجدته قد تبخر وأنا حبلى به . جاءت الولادة عسرة وَجِلة ، لكن الموقف لم يحتمل التردد أو الانتظار . وها أنذا أضع وليدى / قراءتي للفيلم بين أيديكم . وعذرا لما قد شابها من قصور .. لكن هذا حال زماننا،زمن الخروج والجحيم والمطهر بحثا عن الفردوس المفقود .

وأخيرا ، فلنولِّ وجهنا شطر فلسطين الأرض ، وإن قالوا إنها ضاعت في متاهات الزمن ، فلسطين المكان لايقهرها الزمن الرملي الرمادي ، والطريق إليها هو المستقبل ، فلنرتحل إليه جميعا على طريق العودة .

حسن سرور

الرواية هنا والآن

مؤتمر الرواية العربية : الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل

٢٤ ـ ٢٦ فبراير ١٩٩٢
فى ذكرى أ . د . عبد المحسن طه بدر

احتفلت جامعة القاهرة بذكرى الأستاذ الدكتور **عبد المحسن طه بدر** أول أستاذ أدب حديث فى الجامعة المصرية ينشغل انشغالاً حقيقياً بفن الرواية . إذ كان للراحل إسهاماته المتميزة فى الحياة النقدية والجامعية ـ باعتباره أحد أبرز نقاد الرواية فى العالم العربى ـ بدءاً من كتابه : « **تطور الرواية العربية** » ووصولاً إلى كتابه : « **الرؤية والأداة** » .

أشرف على تنظيم هذا المؤتمر والإعداد له قسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وعلى مدار ثلاثة أيام أثير العديد من الحوارات والمناقشات حول الرواية العربية تحت رعاية الأستاذ الدكتور **مأمون سلامة** رئيس جامعة القاهرة . وقد استمع عدد كبير من الباحثين والمهتمين بفن الراوية إلى سبعة وعشرين بحثاً خلال ثمانى جلسات وشاركوا فى المناقشة . وخصصت الجلسة التاسعة لشهادات بعض الروائيين المصريين : إبراهيم عبد المجيد ، وإدوار الخراط ، جمال الغيطانى ، سلوى بكر ، محمد جبريل ، والروائية البحرانية فوزية رشيد وروائية أخرى لبنانية .

وسوف نعرض لبعض الأسئلة التى أثارتها جلسات المؤتمر والبحوث التى قدمت وفقا لترتيب الجلسات :

نحو منظور جديد لتاريخ الرواية العربية حدد الناقد د . **سيد البحراوى** المجال الدقيق لعمل الناقد الأدبى ، ودارس الفن بصفة عامة . فمحتوى العمل هو مهمة المؤرخ وعالم الاجتماع ، وشكله هو مهمة اللغوى . أما القيمة الجمالية للعمل فهى مهمة الناقد ، وهى لا تدرك إلا بالوصول إلى محتوى الشكل ، أى الدلالات الخاصة التى يحملها تشكيل العمل وتنظيم تقنياته ووحداته فى نسق . وهذه الدلالات هى فى النهاية محتوى العمل ، لأنه ليس إلا شكلاً دالاً أو دلالة مشكلة . وبهذا المنظور درس نص « **حديث عيسى ابن هشام** » **للمويلحى** ، باعتباره « **بنية**

متحركة دالة » . بدءاً من غلافه ، والإهداء ، والمقدمة . فبدا لنا نوعاً من الصراع الظاهر بين : ماهية المقامة والرواية ، ووظيفتهما . وهو صراع امتد إلى مستويات التشكل بدءاً من اللغة ، وتتابع فقرات الكتاب ، وفصوله ، ورحلتيه الشرقية والغربية ، ووصولا إلى النهاية بالحل التوفيقي الذي يجمع بين تكنولوجيا الغرب وأخلاق الشرق . وهذا الحل يقودنا إلى اكتشاف أزمة محتوى شكل الكتاب الذى جمعت تجاربه جمعاً تجاوريا لا تصارعياً ، وتقع معظم الشخصيات فى تناقض قيمى حاد إزاد العديد من القضايا . فيتركها متجاورة دون نهاية أو حل . ويكشف هذا المنطق التجاورىعن زمن ما ضوى دائرى يمنع التحقق أو الاكتمال .

والمويلحى بهذا الفهم نموذج للبرجوازية المصرية فى تلك الفترة ، وهذه الطبقة المعزولة عن الشعب وتراثه الحقيقى لم ترغب بعمق فى إنجاز رواية حقاً ؛ لأنها لم تكن طبقة برجوازية ، وإنما برجوازية تابعة والبون شاسع يكاد يصل إلى حد التناقض .

وحول قضايا نقد الرواية فى مصر تحدث الناقد الأدبى **إبراهيم فتحى** قائلا : لم تعد الرواية تشبه ذاتها القديمة ، فأين « رامه والتنين » من « خان الخليلى » ، ويبدو على السطح أن اتجاهات النقد لا تستعمل لغة مشتركة ، ويبرز السؤال ما العلاقة بين الروايات العربية فى واقعها الأدبى وبين شهادات النقد ، بل ويبرز سؤال آخر ما العلاقة بين تلك الروايات وشهادات الروائيين أنفسهم ، وهو سؤال يدور حول الوعى الذاتى للرواية بنفسها .

مدارس النقد المختلفة تتبادل القذائف احيانا حول موت هذه المدرسة ، أو تقاوم تلك وكثيراً ما يلوم الناقد اللغوى زملاءه لأنهم لا يشاطرونه الافتراضات ، وكثيراً ما يعظ الناقد المدرسى زملاءه بالطريقة المثلى التى يجب أن يتبعوها وفقاً للمقرر ، بل وقد ينصب من نفسه معلما للروائيين مقدما « وصفة » لكيف يكتبون رواياتهم ، ليتفقوا مع « القواعد » العلمية المزعومة .

وبالإضافة إلى ذلك هناك المسألة الخالدة مسألة كيف تكون الرواية عربية مائة فى المائة وليست مستوردة ، وكيف يكون النقد عربياً خالصاً دون شوائب اجنبية ، ولكن وراء هذه الفوضى الظاهرية « طراز » منتظم نلمحه فى الإبداع والنقد جميعاً .

فالمدارس المختلفة فى الإبداع الروائى يمكن تتبع جذورها منذ نشأة الرواية مع ظهور « الفردية » كسمة للشخصية الإنسانية بعد جماعية القرية والحرفة والحى الشعبى . ولم يستورد هيكل أو يحيى حقى أو المازنى أو طه حسين أو توفيق الحكيم ملامح فرد الطبقة الوسطى من الرواية الأوروبية . وكان المبدعون الأوائل نقاداً مبدعين . وظل الحوار بين الفردية وجماعية العشيرة بتدرجاته المختلفة طابعاً مميزاً للرواية المصرية . وبعد ذلك تمزق « الفرد » إلى أدوار متناقضة ، وتفتت ذاته إلى دوائر متعارضة لا حدود لها . وأصبح الواقع كما فهمته الطبقة الوسطى ، ومعه الذات الفردية ، مطروحين للتساؤل . وتحاول الموجة الثانية من الحداثه بعد الحداثة الأولى إعادة النظر فى المسلمات التقليدية .

وليست « التعددية » الظاهرية الآن حواراً بين الصم ، فهناك أسئلة مشتركة عن تعريف الواقع الإنسانى ، والحواس والوجدان ، وقضايا الحرية والعدالة .

وفى النقد هناك « تركيب » تنمو براعمه يضع داخل الإطار الاجتماعى التاريخى الحافل بالصراع طرق

التناول النفسية ، فالنفس قد تكون « الاجتماعى » مُحوّراً ومُعدلاً متنكراً ، وكذلك طرق التناول الأسطورية المجازية ، وكلها تصب فى الأداء اللغوى ، لا باعتبار اللغة زخرفاً وأصدافاً ، بل باعتبارها الواقع الأول لحياة الوعى الحسية والوجدانية والفكرية .

ويقدم الدكتور نصر حامد أبو زيد إشكاليته حول رواية « التجليات » للروائى جمال الغيطانى . بعنوان : كتاب التجليات توظيف للتراث أم خضوع له ؟ والسؤال الذى تحاول الدراسة التعرض له يتعلق بظاهرة محورية فى الرواية خاصة والأدب عامة . ظاهرة « استلهام التراث العربى » بحثا عن شكل عربى . هذه الظاهرة التى بدأت إرهاصاتها قبل الانفجار العظيم ـ هزيمة يونيو ١٩٦٧ ـ بل كانت لها تجلياتها على مستوى الفكر ، فيما عرف بالبحث عن الهوية العربية بين الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا يثور السؤال عن علاقة « التشاكل » وهى علاقة التناص على مستوى الشكل الكلى . أى الشكلين استوعب الآخر وسيطر عليه : أهو الشكل الذى يحاول الكاتب الخروج والتخلى عنه أم أنه الشكل الذى يغامر بالدخول فيه ؟ ويمكن طرح السؤال بعبارة أخرى : بما أن الشكل يمثل رؤية للعالم ، فأى الرؤيتين سيطرت وهيمنت . الرؤية المعاصرة للكاتب أم الرؤية القديمة للشكل التراثى ؟

والرواية تبدأ بالخروج / الارتحال وتنتهى بإدراك اللاعودة؛ وهذه الدلالة يعيد الغيطانى إنتاجها فى قصة قصيرة بعنوان « خروج » وهو ما يؤكد أنها رؤية للعالم ، وليست مجرد دلالة فى عمل روائى . فهل تنسحب الدلالة على الخروج الإبداعى عند الغيطانى ، كما انسحبت على الخروج الروائى فى بنية العمل ؟ وهل الخروج بالتجليات يمثل حلاً على مستوى رؤية العالم أو على مستوى الإبداع ؟

وأيا كانت الإجابة على هذا السؤال . فالأمر المؤكد أن البنية التراثية سيطرت وهيمنت بحيث أضحى الخروج ذاته مأزقاً .

وتسعى القراءة التى قدمتها د . لطيفة الزيات لرواية سلوى بكر : « العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء » إلى تبيان التقنيات التى تتبعها الكاتبة فى تقديم روايتها فمادة الرواية ليست نمطية لا من ناحية المحتوى ، ولا من ناحية التتابع . فهى تقدم ستة عشرة شخصية من شخصيات سجينات فى سجن النساء يقضين مدة العقوبة . وأغلب الشخصيات شخصيات جامحة خارجة عن المألوف . فعزيزة ، قاتلة زوج أمها وعشيقته ، من فترة الصبا تصاب بخبل طيف فى السجن ، وتتوهم أنها ستصعد إلى السماء بعربة ذهبية ، وستصحب معها فى العربة من يستحق الصعود ، وتستبعد من لا يستحق من الشخصيات .

ويثير هذا الوضع السؤال : هل نصبت الكاتبة عزيزة كمصدر للقيمة فى روايتها ؟ وما هو مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور وهى الشخصية غير السوية بمقاييس القارىء الأخلاقية ، وبالتالى الشخصية غير الموثوق بها ؟ وكيف يتأتى لنا كقراء أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ؟

تستخدم سلوى بكر أكثر من تقنية للتغلب على هذه الصعوبة . فهى تخضع عزيزة دون بقية الشخصيات للتطور ؟ بحيث تدرك مدى جدبها ومدى نرجسيتها ، وتمارس الندم . أما باقى شخصيات الرواية فلا يندمن قط . مضاف إلى ذلك طبيعة المادة كمادة بجانب وحدة المكان ،

وأيضا يلعب دور الراوى الذى يثير السخرية من مادة رواية . يروى ويسرد ويعلق ويعلو صوته على بقية الشخصيات وهو يقف فى مستوى أعلى من مستواهم متفرجاً فى شبه حيادية . وراسماً الحد الفاصل والمساحة الواجبة بيننا كقراء ، وبين عزيزة وغيرها من الشخصيات .

واختارت د . **هدى وصفى** فى دراستها : **من طه حسين إلى الغيطانى** ، نصين يشتركان فى الموضوع وفى الجنس الأدبى . أولهما « **المعذبون فى الأرض** » طه حسين وبخاصة قصتا : « **صالح** » و« **قاسم** » ، وهما قصتان تنتهيان بالموت الفعلى لبطليهما ، وثانيهما مجموعة « **رسالة البصائر فى المصائر** » للغيطانى ، وخاصة قصص ، « **حارس الأثر** » و « **الخطاط** » و « **المدرسة** » ، وهى تنهتى بالموت المعنوى لأبطالها .

وبتحليل هذين النصين تبين أن كلا من **طه حسين و الغيطانى** يشكان فى إمكانية إعادة إنتاج واقع موضوعى ، أو تجريبى مستقل عن اللغة أو سابق عليها . ففى مرحلة أولى تستعرض الشخصيات الرئيسية والأحداث المحورية فنجدها مراكز غائبة فى النصوص وأنها مُروى عنها وفى مرحلة ثانية نجدها أمام نص سردى يرجع تواجده أو توالده بالفعل إلى هذه المراكز الغائبة ، ولذا يلجأ إلى التناص أو المراجع التناصية : خطاب التنوير (**ديدرو - طه حسين**) ، النص القديم (**الجبرتى ، ابن اياس - الغيطانى**) وتصبح هذه المراجع التناصية هى نقطة التحليل ، ذلك أنها توضح أن السرد ما هو إلاخطاب مبنى على خطابات أخرى .

ونخلص إلى أن الاحتياج إلى ملء الغياب هو أكثر درامية عند **الغيطانى** ، وإن الإكثار من التعليقات التناصية ، والبدائل التوليدية ، تصبح بالفعل تأجيلا للمعنى وإن كان النص **الغيطانى** يعى هذا التأجيل فإن النص **الحسينى** لا يزال يحمل التفاؤل ولكنه هو الذى فتح طريق الشك الذى اتخذ عند **الغيطانى** شكلاً راديكالياً .

وعند قراءة **الدكتور جابر عصفور** لرواية « **البلدة الأخرى** » للروائى **إبراهيم عبد المجيد** بدأ حديثه عن أشكال الرواية العربية ، والتى صاحبت انكسار الدولة التسلطية بمجموعة ظواهر : العودة إلى التراث ، البحث عن شكل عربى ، القصة الأمثولة ، القصة القناع ، الفنتازيا والسخرية بوصفهما أساليب موازية لعالم مملوء بالمعاناة ، تدمير سلطة النص الواقعى ، احتلال القمع مرتبة الصدارة سواء أكان قمعاً مباشراً أو غير مباشر ، ثم ظهور السجن ، أو المعتقل ، بوصفه تيمة إبداعية ، منذ السبعينيات ، موازياً لفضاء الواقع ، تحول مسارات الأنواع الأدبية المرتبطة بالرواية من الثنائيات المعتادة إلى ثنائيات جديدة فانتقلت السيرة الذاتية من **ثنائية الأنا وتخلف الواقع إلى ثنائية الأنا وقمع الواقع** ، وتحولت الرحلة إلى الآخر « الغرب » إلى نقيض الآخر بعض الأقطار العربية .

واضاف د . **عصفور** أن رواية « **البلدة الأخرى** » هى الوجه الآخر لروايات السجن والمعتقل ، وأيضا هى انقلاب **ثنائية الشرق الغرب** فى مفارقة جيدة وجديدة وبناء على ذلك يمكن رؤية **ثنائية الأنا والآخر** عبر التشابهات التى يمكن حصرها تجريبيافى أربع نقاط :

(١) الراوى هو البطل الذى تدور الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم . فالمؤلف المضمر على صلة بالمؤلف المعلن وأيديو لوجيا المؤلف الضمنى فى الصدارة .

(٢) **القارىء المضمر** فى النص يحدد من خلال علامات السرد والحوار ، والعلاقات الشخصية المرتبطة بالزمان والمكان ، والحديث الرسالة الموجه بين الرمز والأمثولة بنغمة تعليمية .

(٣) الآخر الموضوع المقابل للمؤلف المضمر يمكن أن يؤدى دور البطل الضد ، وهو أقرب إلى التجريد . لا يدخل فى منطقة « النمط » بل هو أقرب إلى نموذج الأمثولة .

(٤) الشفرة التأويلية عالية ومرتفعة ، والقص يرفع إلى الصدارة أسئلة عن علة الانتقال . ترتبط فى حالة **إبراهيم عبد المجيد** بدرجة لافتة من العقلانية بالبناء الأرسطى المنطقى والمتعمد .

أما بالنسبة لخصوصية الروايات فيرى د . **عصفور** هذه الخصوصية عبر ثلاث محاور :

(١) **التضاد** : طالب البعثة هو طالب معرفة ، أما المدرس أو الطبيب أو المهندس فيحمل ثقافة أعلى .

(٢) **رمز الجنس** : المرأة معنى المعرفة بينما الجنس فى الحالة الأخرى يقترن بالاستغلال والقمع الذى يقع على جسد المغترب ، سواء أكان رجلاً أو أنثى .

(٣) **الحرية والقمع** : الآخر يعيش فى عالم تسوده الحرية والإشكال هو إشكال تكيف مع الحرية ، لكن فى النوع الثانى فالعالم كله قمع ، عالم أسياد وعبيد ومنبوذين .

ففى « **البلدة الأخرى** » جحيم ، لا أحد ينجو ، ولا علاقة إنسانية ، والمكان ذو طابع « **ترانزيت** » ، والانشغال بالتليفزيون والجرائد هو الشاغل الأول . فى هذا الجو السجن أيضا تظهر مجموعة من المفارقات بين الذات والآخر على مستويات الإقامة والسياسة والدين . ويتوازى هنا مع مفارقة الحضور الغياب فالبلدة التى تغيب عنها البطل لها حضورها الدائم فى النص بشكل لافت عبر شفرتين : السياسة من خلال التواريخ وما تفجره فى ذهنه من إشارات ... بين يناير ٧٧ ثورة الخبز فى مصر ، يونيو ٧٧ انقلاب محمد ضياء الحق . والثانية شفرة إبداعية البطل كاتب قصة محبط يتوقف كنوع من أنواع الاستجابة اليائسة . ولا شىء يحدث سوى الرتابة .

وحول منهج الدكتور عبد المحسن طه بدر النقدى قدم الباحث **خالد عبد المحسن** دراسته : « **الأسس النفسية لتطور الرواية** » قائلاً : إن العمل الأدبى لدى الدكتور بدر يتكون من عناصر ثلاث :

أولها : الذات المبدعة ، وثانيها : صورة الحياة التى يطرحها الواقع أمام الأديب من الإطار الاجتماعى الذى يعيشه . أما العنصر الثالث فهو الذى يحدد العلاقة بين الذات والموضوع ، وهو الذى يتحكم فى اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات وهو ما نسميه اصطلاحاً « رؤية الأديب » .

فالنقطة المحورية إذن فى فكر **عبد المحسن** هى الذات المبدعة . وتحليله العلمى لبنائها النفسى بشكل يمكن من خلاله تبين أسلوب تشكيلها لرؤيتها عند تعاملها مع صور الحياة المطروحة أمامها .

فلكل كاتب من الكتاب مراحل لتطور وعيه تتأثر بثقافته وبتجاربه وبعمق إحساسه بهذه التجارب ، وهذا التطور النفسى للكاتب هو الذى يفرض عليه مضمون قصصه ، ويؤثر بالتالى على الصيغة الفنية لهذه القصص . وفكرة التطور تعد مفتاحاً لرؤيته النقدية الشاملة . ثم أشار إلى الإطار العام لمعالجة **عبد المحسن بدر** لهذه الأطروحة فى ضوء خلفية علمية نفسية .

وانتقل بعد ذلك إلى ثلاث خصائص تميز منهج د . **عبد المحسن** :

أولها : أنه فى معالجته للذات المبدعة قريب من التصورات العلمية القائمة فى مجال البحوث النفسية للإبداع فى ذلك الوقت ، **ثانيها** : جوانب الالتقاء الواضحة بين ما تفرضه رؤية عبد المحسن المتكامله ونتائج عدد من البحوث النفسية ، **أما الخاصية الثالثة** : رؤية د . عبد المحسن تسمح باختبار فروض عن العلاقة بين تطور التكوين النفسى ونمو الرؤية .

أما الإشكالية الأساسية التى تواجهنا فى منظور عبد المحسن بدر فتتمثل فى قلة التطبيقات المنهجية التى يمكن من خلالها الربط بين تطور الرؤية وتطور المعالجة الفنية .

ولقد اتسمت المناقشات والمدخلات بالحيوية والجدية ، وكان من نجوم هذه المناقشات الناقد الأدبى المعروف إبراهيم فتحى والباحث اللامع د . نصر حامد أبو زيد .

- - -

وقد كان من اللافت للنظر انشغال الدرس الأدبى - وللمرة الأولى - بكتاب من ثلاث أجيال فى الرواية العربية من نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن منيف ، مروراً بسليمان فياض وإميل حبيبى ، وصولاً إلى إبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر من جيل السبعينيات .

متابعات

حسام الشرقاوى

لقاء شعرى بمدينة الفيوم

عقدت كلية التربية جامعة القاهرة فرع الفيوم مهرجانا أدبيا كبيراً حضره الشاعر الكبير « **أحمد عبد المعطى حجازى** » **والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله** ، وحشد من شعراء الفيوم ، شارك بعضهم بإلقاء قصائدهم ، واختتم المهرجان بالشاعر الضيف ، حجازى ، الذى تحدث فى البداية عن دور اللغة فى حياتنا ، ثم ألقى بعضاً من قصائده ، وأنهى اللقاء بالإجابة عن العديد من التساؤلات التى وجهت إليه .

بدأ الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى » حديثه عن دور اللغة حيث قال : « لا أستطيع أن أرى اللغة إلا وهى وسيلتنا الوحيدة للتفكير ، ولا أستطيع أن أرى التفكير إلا جدارة بالإنسان فهو حيوان متكلم . ، فإذا لم نحسن علاقتنا باللغة فنحن لا نتكلم ولا ننطق ولا نفكر .. ، وعندما تكون علاقتنا حسنة باللغة تكون علاقتنا حسنة بالعالم . إن علاقتنا باللغة الآن ليست فى أحسن الأحوال ، وهذا دليل على أن علاقتنا بالعالم الذى نعيشه ليست فى أحسن الأحوال .. ؛ هى علاقة خفيفة رهيفة ضعيفة .. نحن نكتفى من اللغة والفكر بأقل القليل لأننا لا نطيق مواجهة مشكلاتنا ولا نصبر على ما يقتضيه ذلك من كدّ وجهد » إن اللغة ليست أداة للشاعر ـ فقط ، إنها أداة لكل من يشتغل بالعلم أو الثقافة ، وهى ضرورة لكل إنسان .. ولذلك أندهش حينما أرى مئات من الشباب يهتمون بالشعر ، ولكنى أستمع إلى الشعر نفسه فأجده لا يلبى حاجات الناس للشعر .. وإنى أرى ظمأ الناس للشعر جزءاً من الظمأ للمعرفة ، وهو يصدر عن إحساس عميق بالمسئولية .. فينبغى أن نهتم بالشعر لأنه أرفع شكل من أشكال استعمال اللغة والتفكير

وبعد هذا الحديث عن أهمية اللغة ألقى الشاعر « **أحمد عبد المعطى حجازى** » بقصائده : « **سلة ليمون** » و « **مقتل صبى** » و « **الأمير المتسول** » و « **بكائية لبلاد النوبة** » و « **مرثية لاعب سيرك** » و « **شيدوان** » **وأخيرا قصيدته** « **طردية** »

[**وفُتح بعد ذلك باب المناقشة ليجيب الشاعر حجازى عن الأسئلة**

التى وجهت إليه وكان من بين هذه الأسئلة : -

● [ما مدى صحة هذه المقولة : إن الشاعر الجيد لا يكون كذلك إلا إذا كان ماركسيا متأثرا فى ذلك بأدونيس ؟

● ● [أجاب : أحمد عبد المعطى حجازى » ... الربط بين الماركسية **وأدونيس** خطأ لأن **أدونيس** ليس ماركسيا .. ثم كيف تكون الماركسية شرطا لجودة الشعر .. إن ماركس فيلسوف ، والشعر ظهر قبل **ماركس** .. إنه قديم جداً .. لا علاقة للشاعر بأن يكون ماركسيا أو غير **ماركسى**.. إن البلاد الماركسية فيها شعراء مجيدون وفيها كذلك شعراء غير مجيدين ، وكذلك البلاد غير الماركسية

[لا علاقة لأى عقيدة أو أى فلسفة بالشعر الجيد ، إن الشعراء الجاهليين لم يكونوا ماركسيين ولا وجوديين ولا مسلمين ومع ذلك كانوا شعراء مجيدين

[ما أعظم بعض الشعراء الوثنيين .. إن **هو ميروس** كان وثنيا **وامرؤ القيس** كما جاء فى الأثر قائد الشعراء إلى النار هذا فيما يتصل بسلوكه أما فى شعره فهو من أعظم الشعراء .

● [بماذا تفسرون غياب النقد السينمائى من مجلة (إبداع) ؟

● ● [إبداع ليست خالية من النقد السينمائى .. نعم إنه ليس موجوداً فى كل عدد لأن الفنون كثيرة ، ولأن (إبداع) لكافة الإبداعات ونحن مضطرون لأن نجعل الإبداع الأدبى هو الأساس ، وحريصون على أن نعطى للفكر الفلسفى حيزاً لأننا نحتاج إليه الآن ، و(إبداع) هى المجلة الثقافية الشهرية الوحيدة فى مصر الآن ، وتختص بالإبداع فى صورته الشاملة .

● [ما هو تصوركم لقصيدة النثر وما مصيرها ؟

● ● [الشعر فى نظرى يقوم على أساسين .. « **الأساس المعنوى** » .. ويتمثل فى مجازية لغة الشعر ، وهى لغة تصوير ، لغة غير مباشرة ، لا تشير لجزئيات بقدر ما تقبض على المجموع . واللغة المجازية لا تخاطب ذاكرتنا اللغوية فقط ، إنما تخاطب مجمل قوانا الفكرية والعاطفية والذهنية . إنها تخاطب شخصيتنا الكاملة ، هذا هو الأساس المعنوى ... ، أما الأساس الآخر فهو **« الأساس الصوتى » - الإيقاعى » وهو ليس مجرد إضافة إلى الأساس الأول إذ أن كليهما يؤثر فى الآخر فلكى يكون الإيقاع ذا معنى لابد أن يكون فى لغة [الإيقاع لا يفجر فقط ما فى اللغة من عناصر معنوية ، ولكنه من ناحية أخرى ذو قيمة عاطفية .. لأننا ابناء لغة تعرف الشعر على معنى خاص ، وعاطفتنا لا تثار إلا إذا ذكرنا بالشعر الذى عرفناه . لا نريد محاكاة القدماء بالطبع ، وإنما نريد أن نقول إن الشاعر الذى لا يهتم بالإيقاع يخسر جانبا هاما : إن لغة الشعر مسموعة .. فى الأصل والقراءة ما هى إلا رموز نحول بها الكتابة إلى أصوات .. نحن نقرأ لكى نتخيل الصوت .**

[وعلى هذا فقد تنجح قصيدة النثر فى توفير شرط اللغة المجازية لكن نجاحها فى هذا محدود لأنها فقدت عنصراً من عناصر تحقيق المجاز وهو الإيقاع ومع ذلك فإن الشعراء الأجانب جربوا قصيدة النثر ونجحوا فى أن يقدموا شيئا له أهمية فى الأدب الفرنسى الحديث

[أما عن مصير قصيدة النثر ، فهو فى النهاية بيد الشعراء ، إذا نجحوا فى أن يقدموا بها بديلاً معقولاً أو إضافة إلى القصيدة الموزونة ، فسوف تبقى محاولاتهم وتنمو ، وإذا لم ينجحوا فى هذا فستموت قصيدة النثر .

أحمد مرسى

ســؤال :
هل أثرت حضارة النوبة على مصر ؟

اقام معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاجو مؤخراً معرضاً عن الآثار النوبية . وتنحصر أهمية هذا المعرض فى استخدامه للتدليل على النتائج التى توصل إليها فريق من علماء الآثار الأمريكيين ، وخلاصتها أن النوبة شهدت حضارة هامة قائمة بذاتها وليست مجردّ أخت غير شقيقة لمصر . ويعتقد هؤلاء العلماء أنهم وقعوا على ما يثبت تأثير النوبة على الثقافة المصرية ، وتطويرها لنظام الحكم الملكى ، ذلك الابتكار السياسى المحورى الذى ربما يكون قد أثّر على ظهور الفراعنة فى مصر ، كما يعتقدون .

وقد بدأ علماء الآثار والباحثون الأكاديميون مؤخراً فقط يقدّرون الاهمية الكاملة للكنوز النوبية المنقذة ، بعد أن أُتيح لهم الوقت الكافى لتسجيلها ودراستها . وقد عقدت جامعة الولاية بممفيس فى ولاية تنيسى ندوة عن التخصّص الأكاديمى النوبى فى آواخر شهر فبراير . ومن المقرر أن يُنظَّم معرض فى شهر مايو بمتحف بوسطن للفنون الجميلة ، كما افتتح معرض آخر فى أواخر شهر فبراير بمتحف اونتاريو الملكى فى تورونتو .

ويقول د . بروس ويليامز ، الأستاذ بجامعة شيكاجو ، ومؤلف خمسة مجلّدات ضمن سلسلة مستفرة عن الحفائر النوبية ، أن الدراسات النوبية هى مجال جديد لعلم الآثار ، ولم تعد مجردّ ملحق لعلم المصرّيات (الإيجبتولوجيا) .

وليس من المصادفة ، كما يلاحظ جون نوبل ويلفورد فى مقال عن هذا الموضوع ، أن الاهتمام المتنامى بالنوبة يأتى فى وقت يحتدم فيه الجدال حول علاقة مصر القديمة بالحضارات الافريقية الأخرى . ودورها فى بزوغ الحضارة الغربية . وهناك عدد كبير من الأكاديميين الافريقيين والأمريكيين الأفارقة يقول بأن مصر كانت مجتمعاً أسود ، ويقولون أن كليوباترا نفسها كانت سوداء . وحيث أن اليونان قد استمدّت

جزءاً من ثقافتها من مصر ، فإن الحضارة الغربية ، استناداً إلى هذا الرأى ، كانت فى جانب كبير منها اختراعاً إفريقياً .

وقد كسبت مدرسة التمحور الأفريقى ، على الأقل ، حليفاً واحداً أبيض له نفوذ فى الوسط الأكاديمى ، وهو البروفسور ، **مارتن برنال** Martin Bernal ، أستاذ مادة الحكومة بجامعة كورنيل ، ومؤلف الكتاب الملحمى ، الذى يعتزم استكماله فى أربعة مجلدات ، « **أثينا السوداء** » . وتقوم دراسته على فرضية تقول أن كثيراً من الباحثين الأوروبيين البيض كانوا ، إلى عهد قريب عنصريينَ ومعادين للسامية ، وقد ابتدعوا « **نموذجاً آريًّا** » لأصول الثقافة اليونانية الكلاسية ــ ومن ثمّ الحضارة الغربية . ولكنه لا يوافق على أن المصريين القدماء كانوا أساساً أفريقيين ، ولكنهم ، فيما يعتقد ، كانوا خليطاً من أفريقيا وأقلية من البحر المتوسط وآسيا متعددة الثقافة .

ويقول د . **تيموثى كندال** ، الأمين المساعد بمتحف بوسطن للفنون الجميلة والمتخصص فى النوبة ، أن موقف حركة التمحور الأفريقى هو ، بالأحرى ، فهم للتاريخ قصير النظر ، ويعتقد أن تركيز التمحور الأفريقى على مصر القديمة ، ساهم فى إهمال النوبة القديمة ، التى كانت حقيقة ثقافية أفريقية سوداء ذات نفوذ وقوة هائلتين .

والنوبة التى يتحدّث عنها هؤلاء العلماء ، هى تلك المنطقة القاحلة التى تقع فى جنوب مصر وشمال السودان ، ممتدة مسافة ١٠٠٠ ميل على طول النيل من أسوان جنوباً إلى الخرطوم . ويقول الأنثروبولوجيون أن الصور التاريخية وبقايا الهياكل العظمية توحى بأن النوبيين القدماء كانوا يشبهون كثيراً أولئك الناس الذين يعيشون فى هذه المنطقة الآن . وفى النوبة الشمالية ، يميل لون بشرة الناس إلى البنّى المتوسط ، أشبه كثيراً بالمصريين ، وفى الجنوب ، يأخذ لون البشرة درجة أكثر دكنة ، والملامح عريضة والشعر اجعد .

والآثار التى تمخّضت عنها الحفائر من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٨ ملأت صفحات عديدة فى قصة النوبة القديمة ، التى بقيت خالية بعد المسوح الاركيولوجية الأولية التى أجريت فى بداية هذا القرن . وكان علماء الآثار ، فيما قبل ، لا يتعرفون على الثقافة النوبية إلاّ من خلال الفن والوثائق المصرية . ولم يطوّر النوبيون لغتهم الخاصة إلاّ فى أواخر الألف عام الأولى قبل الميلاد ، ولا تزال نصوصهم مستغلقة على الفهم إلى حدّ كبير . ويعتقد بعض العلماء أن المصريين كانوا يعتبرون أنفسهم يتميّزون تميزاً كبيراً على كلّ ما عداهم . ولذا ، تطلب الأمر سنوات من البحث لتقطير المعلومات لمعرفة حقيقة النوبيين ، وليس مجرّد فكرة المصريين عنهم .

وقد تعّرف الباحثون ، من خلال القرينة الاركيولوجية الجديدة ، على الحضارة النوبية الأولى التى ظهرت منذ ٣٨٠٠ سنة قبل الميلاد ، واستمرت حتى سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد . وكانت مستوطناتها تقع بين أسوان وشلاّل أو « كاتاراكت » النيل الثانى جنوباً . ونحو نهاية هذه الحقبة ، أصبح المصريون والنوبيون أوثق اتصالاً عن طريق تجارة العاج والذهب وجلود الحيوان والأبنوس .

ومن أهمّ الاكتشافات التى ترجع إلى هذه الحقبة ، والتى عثر عليها معهد شيكاجو للدراسات الشرقية ، مبخرة حجرية عثر عليها فى موقع « **قسطل** » ، عاصمة المملكة النوبية

المسمّاة « تا ـ سيتى » ، « أرض القوس » وقد حُفر على جانب المبخرة حاكم فى وضع جلوس ، وبوابة قصر وتاج وصقر ، وهى الموتيفات التى كانت ستصبح رموزا للفراعنة المصريين .

وقد كتب د . **ويليامز** أن المبخرة التى ترجع إلى سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد تقريباً ، أو يحتمل أن يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك بقرنين ، « هى أول أثر فرعونى الطابع غنّى عن البيان من وادى النيل » .

وهذا يعنى ، بالنسبة للبروفسور **ويليامز** وبعض الباحثين الآخرين ، أن الملكية ، التى يُعتقد بصورة تقليدية أنها ظهرت لأول مرة فى مصر فى حوالى سنة ٣١٠٠ ، ربما قد نشأت فى النوبة فى نفس الوقت ، بل وربما قد بدأت هناك قبل ذلك بثلاث سنوات . وفى هذه الحالة ، فإن فكرة الفرعون كإله دنيوى ، التى ترتبط ارتباطاً أساسياً بالحضارة والقوة المصريتين ، يمكن أن تكون من وحى النوبة .

ويقول د . **ويليامز** « لقد شاركت النوبة مشاركة عميقة فى المراحل التكوينية للحضارة الفرعونية » .

ويضيف إن المحرقة تجعلنى « متمحوراً إفريقيا » بشكل ما .

وتشمل الآثار الأخرى التى عُرضت فى شيكاجو ملابس وأسلحة وحُلياً وصنادل وتمثال برونز صغيراً لملك نوبى ، وقطع فخار ذات ألوان ناصعة وتمثالاً حجرياً لرجل برأس طائر يمثّل الروح بعد الموت . ويقول د . **تيتر** أن هذه القطع تمثّل حفنة من بين ٥٠٠٠ قطعة أثرية يقتنيها معهد الدراسات الشرقية ، بشيكاجو .

وقد وجد الأركيولوجيون أن مصر سيطرت على النوبة طوال حوالى ١٢٠٠ سنة ، من ٢٠٠٠ إلى ٧٤٧ قبل الميلاد . وقد تبنّت الصفوة النوبية جوانب عديدة من الثقافة المصرية ، بما فى ذلك التحنيط والمقبرة الهرمية والأساليب الفنية . ومع تقلبات الزمن ، حكم ملوك نوبيون مصر زهاء قرن فيما يعرف بالأسرة الخامسة والعشرين . ويصف د . **كندال** هذه الحقبة بأنها واحدة من أهم حقب التاريخ المصرى . وقد قام الملك النوبى **بعنخى** ملك **ناباتا** ، على رأس جيش متجهاً نحو الشمال ، بالاستيلاء على العاصمة المصرية « **ممف** » ، ووحّد مصر والنوبة تحت حكمه ، ابتداء من ٧٤٧ . ويصُور الملوك النوبيون الذين خلفوه فى المعابد والمقابر كفراعنة مصر السود .

ويقول د . **كندال** أن الحكام النوبيين قاموا ، فى حركة ازدهار ثقافى مذهلة ، بإحياء المجتمع المصرى ، فتبنوا الفن وبنوا المعابد الرائعة . وقد انتهى حكمهم فى ٦٥٦ ، عندما غزت الجيوش الآشورية مصر . وفى قرون لاحقة ، حكم الملوك النوبيون أرضاً تمتّد من « **مروى** » فى أقصى الجنوب بين الشلالين الخامس والسادس على النيل متحررين من النفوذ المصرى . وتسمى هذه المنطقة عادة مملكة **كوش** . وقد طورّ النوبيون آنذاك ثقافة أفريقية متميّزة . وفى القرن الثانى قبل الميلاد ، حكمت النوبة ملكات قويّات ، وقد غيّرت تجارتهن فى الأفيال وجه الحرب فى العالم الكلاسى . ويعتقد بعض الباحثين أن الأفيال التى استخدمها **هانيبال** ضدّ روما جاءت من النوبة . ويحلول القرن السادس قبل الميلاد ، تحّول معظم النوبيين إلى المسيحية ولم يعتنقوا الإسلام حتى سنة ١٤٠٠ . ولهذا كانت مملكتهم واحدة من أصول الممالك المسيحية عمراً فى إفريقيا .

ويشك الأركيولوجيون فى أن المعرفة البازغة عن النوبة ، إحدى

أهمّ الحضارات الأفريقية السوداء، ستحّل الجدل المشحون سياسياً بشأن الجذور الأفريقية المحتملة للحضارة الغربية .

وفى دراسة مطوّلة نشرت بمجلة The New Republic ، كتبت مارى **ليفكوويتز** ، أستاذة العلوم الإنسانية بكلية **ولسلى** ، فى معارضة لنظرية **التمحور الأفريقى** ، تقول إن القرينة على التأثير المصرى على جوانب معينة من الثقافة اليونانية واضح ولا يمكن إنكاره ، وإن كان لها أيضاً تأثيرات هامة على الثقافة اليونانية (والمصرية) ، ومن ثمّ كانت صيغة : **من الذى جاء قبل الآخر ؟ ومن الذى أخذ أو استعار ماذا عن من ؟** غير واضحة . ولكن الدليل على الأصول المصرية للثقافة اليونانية هو شيء آخر تماماً . والسبب الرئيسى الذى جعل دارسى الآثار لم ينسبوا إلى الأفريقيين أو المصريين الفضل الأول فى إنجازات الحضارة اليونانية هو أن الثقافة اليونانية كانت منفصلة ومختلفة عن الثقافة المصرية أو الأفريقية . وقد انفصلت عنهما عن طريق اللغة والسلالة .

وأكتفى بهذا الرأى المعارض دون أن أتعرض لتفاصيل ردّ الباحثة على استنتاجات البروفسور **مارتن برنال** (**أثينا السوداء**) ، خاصة أننى قد تعّرضت لقضية **التمحور الأفريقى** فى رسالة سابقة ، وكنت أتوقع أن يكون لها صدى ، على الأقل ، بين علماء المصريّات المصريين . ولكن يبدو أنهم لا يقرأون « **إبداع** » ، وهذا هو أضعف الإيمان . وياليت الأمر انتهى عند هذا الحدّ . فقد خرجت مجلة نيوزويك ومجلة تايم ، فيما أذكر ، بتحقيقات عن تطوّر حركة **التمحور الأفريقى** فى الولايات المتحدة مركّزة على رأى العلماء فى نظرية تأثير الحضارة المصرية القديمة على الثقافة اليونانية . فهل لا يطّلع علماؤنا على ما تكتبه مثل هذه المجلات الهامة فى موضوع يمسّ بصورة مباشرة تاريخ مصر الحضارى ؟ وإلاّ كيف نعلّل هذا الصمت المخجل ؟ ! الذى إذا كان يعنى شيئاً ، فهو أننا مازلنا تلامذة نُلقّن من « الآخرين » ، لا حقائق تاريخ مصر فحسب ، بل وأيضاً الطريقة التى يجب أن نقرأ بها هذا التاريخ .

والسؤال المشروع والمطروح الآن هو ؛ ما هو تأثير الحضارة المصرية القديمة على حضارة وفكر اليونان ؟ وهو سؤال لا يمكن الإجابة عليه على طريقة المسابقات التليفزيونية ، ولكنه يتطلب لمن يتصّدى للردّ عليه ، أن يكون على قدر من الثقافة الموسوعية ، التى تتجاوز علم المصريات إلى دراسة الاتيمولوجي والميثولوجيا الخ ، يؤهله لمجادلة عالم مثل **مارتن برنال** ، أو العلماء الآخرين الذين يعارضونه مثل **مارى ليفكوويتز** وغيرها . حقا ، لقد نشأت حركة **التمحور الأفريقى** ، أو على الأقل فكرتها الأساسية ، على أيدى مفكرين سود ، مثل **جريس ماركوسى جارفى** (١٨٨٧ ــ ١٩٤٠) ، مؤسس الرابطة العالمية للنهوض بالسود ، ولكنها تجاوزت فى الوقت الحاضر هذه الدائرة المحدودة وأصبحت مثار اهتمام جميع العلماء المعنيين بتاريخ الحضارات .

لقد بدأ **جريس ماركوس** فى دراسة التاريخ قبل بلوغه سن العشرين فى **جامايكا** ، وقد استخدم معرفته بالتاريخ المصرى والأفريقى للمساعدة فى الترويج للانعتاق **العنصرى** . ويقول **تونى مارتن** فى كتابه « **العنصر أولاً** » ، وهو ترجمة **ذاتية لحياة جارفى** : « **كان التاريخ ، مثل أىّ شيء آخر بالنسبة لجارفى** ، موضوعاً يمكن أن يستخدم لخدمة الانعتاق العنصرى . وقد استخدم التاريخ فى البداية لإثبات وجود

ظلم ــ ثم ليثبت أن الرجل الأسود قد « ظُلم ».

وقد كتب جارفى فى « من وماذا هو الأسود ؟ » ، سنة ١٩٢٣ ، يقول : « لقد حاول العالم الأبيض دائماً أن يسرق تاريخنا ويحرمنا منه . وكل دارس للتاريخ ، ذى عقلية موضوعية يعرف أن الرجل الأسود حكم العالم ذات يوم ، عندما كان البيض أناساً متوحشين وهمجيين يعيشون فى الكهوف ، وأن آلافاً من الأساتذة السود فى ذلك الوقت كانوا يدرّسون فى الجامعات فى الأسكندرية ، مهد المعرفة فى ذلك الحين ، وأن مصر القديمة أعطت العالم الحضارة ، وأن اليونان وروما قد سرقتا من مصر فنونها وآدابها ونسبتا إلى نفسيهما كل الفضل فى ذلك » .

أعتقد أن الدافع هنا إلى الخروج على العالم بهذا الرأى لا يهمّنا ، كمصريين كثيراً ، ولكن الشىء الهام فيما أعتقد ، أن هناك نظرية تقول بأن حضارة الغرب ــ اليونانية ــ تدين لحضارة مصر القديمة . وأن هذه النظرية ليست وليدة اليوم كما قد



مرآة يد من البرونز أو النحاس ، من موقع « قسطل » ، بالقرب من كاتاراكت النيل ، ترجع إلى الحقبة من القرن السادس عشر أو القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وارتفاعه حوالى ١٢ ١/٢ بوصة

يخيلّ للبعض ، ولكنها ترجع ، فى بدايتها على الأقل إلى أوائل العشرينيات ولقد انتظرنا حتّى علمنا شمبليون الفرنسى كيف نقرأ الهيروغليفية ، فهل ينتظر علماؤنا شمبليون آخر ، أمريكياً أبيض ، مارتن برنال ، أو أسود ، ماركس جارفى أو أفريقياً ، الشيخ أنتا ديوب (الأصل الأفريقى للحضارة) ، لكى يفرضوا عليهم هذه النظرية ، أم يا ترى أنهم ، اتقاء لوجع الرأس والقلب معاً ، أداروا ظهورهم لهذا الجدل الصاخب الذى تضج به المؤسسات الأكاديمية ووسائل الإعلام ، كأنّ الموضوع لا يهمّ على الإطلاق . فهو يتطلب بحثاً شاقاً وليس فيه شىء من مغريات الدنيا ، مثل السفر لحضور افتتاح معرض لآثار مصرية ، وما يتبعه من محاضرات تقليدية مكرورة ــ مجزية .

ومع ذلك سأكرر السؤال : هل اليونان مدينة بحضارتها لمصر ؟ وهل ، وهو سؤال جدّ مختلف ، الحضارة المصرية سوداء ، أى حضارة أفريقية ؟

وأضيف سؤالاً ثالثاً ، ومعذرة إذا كنت قد أثقلت على علمائنا الأفاضل ، هل أثّرت الحضارة النوبية بالفعل على الحضارة المصرية القديمة ؟ وقد يسبق هذا السؤال سؤال آخر ، هل الحضارة النوبية حضارة قائمة بذاتها وليست امتداداً للحضارة المصرية ؟

وهل من مجيب ؟ !

اسماعيل صبرى

كيف نرى الموسيقى بأعيننا

حول فيلم « كل صباح فى العالم »

علاقة السينما والموسيقى علاقة قديمة قدم فن السينما ذاته ، فقد كانت الموسيقى دائما عنصرا من عناصر التعبير السينمائى وأداة من الأدوات المكونة للغة السينمائية ، هذا دون الحديث عن «الأفلام الغنائية أو الموسيقية» التى تعتمد بحكم طبيعتها على الموسيقى اعتماداً مباشراً .

غير أن الموسيقى مالبثت أن تحولت فى السنوات الأخيرة إلى محور وموضوع للعمل السينمائى وليس مجرد عامل مساعد مواز للقصة ـ بعبارة أخرى ـ تسعى السينما لأن تجعل المشاهد «يرى الموسيقى» على الشاشة . ولعل تزايد الأفلام الأوبرالية مثل «دون جيوفانى» لجوزيف لوزى ، و «الناى السحرى» لبرجمان ، وأخيرا « اماديوس » لميلوش فورمان تدخل فى هذا الإطار .

لكن المحاولة الأكثر جمالا ونجاحاً فى معالجة الموسيقى سينمائيا هى فيلم «كل صباح فى العالم» «Tous les matins du mande» للمخرج الفرنسى «آلان كورنو» الذى يعرض حاليا فى دور العرض الباريسية .

والقصة تدور فى منتصف القرن السابع عشر حول شخصيتين حقيقيتين لاثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين فى تلك الفترة ، الشخصية الأولى هى المؤلف الموسيقى الفرنسى وعازف الڤيولا (الكمان الأوسط Viole de gambe ماران ماريه (١٦٥٦ــ ١٧٢٨) والشخصية الثانية هى معلم ماران ماريه الذى لم تصلنا عنه إلا معلومات قليلة للغاية ، ولم يصلنا حتى اسمه ، رغم التأكد من وجوده الحقيقي ، ولهذا يدعى فى الفيلم : «السيد القاطن فى سانت كولب» .

لكن الدراسات التى أجريت اخيرا تؤكد انها استطاعت التعرف على اسمه .

وهكذا يخلط الفيلم الحقيقة بالخيال لتقديم المواجهة بين رؤيتين للفن والحياة عبر موسيقى الفيولا ، ومن أجل موسيقى هذه الآلة الحزينة التى تثير الشجن والحنين عند العزف على أوتارها .

و «سانت كولومب» عازف الفيولا فنان يعيش من أجل الفن ، بعيداً عن بهاء بلاط الملك الشمسى — لويس الرابع عشر — الذى كان يضم كوكبة الموسيقيين فى ذلك العهد . و «سانت كولمب» من معتنقى مذهب الجنسينية jansénisme وهو مذهب أخلاقى مسيحى صارم يدعو إلى التقشف والتزمت . وهو يعيش منغلقا على نفسه فى كشك خشبى قريب من منزله ، كما لو كان يعيش فى أحد الأديرة ، وذلك منذ وفاة زوجته الحبيبة التى تركت له ابنتين . وقد اشتهر «سانت كولمب» لأنه أضاف وتراً سابعاً خفيض الصوت عميقه على آلته الموسيقية . وعندما يكون بمفرده فى كشكه الخشبى يعزف موسيقاه الحزينة المفعمة بالحنين فتظهر له زوجته من عالم الموتى ويتحدث إليها . فعالمه هو : الموسيقى ، وزوجته المتوفاة ، وابنتاه اللتان يحبهما بقوة ، وإن كان لا يستطيع أن يعبر لهما عن حبه سوى بتعليمهما أسرار موسيقاه .

غير أن شابا فى مقتبل العمر يدق يوما على بابه يريد أن يتعلم منه فنون هذه الآلة وأسرارها . وهذا الشاب هو المؤلف الموسيقى «ماران ماريه» الذى سيصبح أشهر موسيقيى البلاط ، وسوف يجنى المجد والثروة ، ويتمتع بالغزوات النسائية ، والحياة المرفهة فى قصر الملك الشمسى .

ويبدأ الفيلم بوجه **«ماران ماريه»** الذى يجسده على الشاشة الممثل الكبير **«جيرار ديبارديو»** — وقد علاه الوهن ، وأدركته الشيخوخة.يقول لتلاميذه : إنه كان يريد هذا العالم — ومجد هذا العالم،غير أنه اكتشف أنه كان يجرى وراء السراب :

«لقد سعيت وراء العدم وحصدت العدم ، **وبعض القطع المعدنية والحلوى والخزى !»** .

ويتذكر وهو يروى لتلاميذه علاقته الفريدة مع هذا المعلم الذى اعتزل البشر ، وكان لايعزف الموسيقى سوى لنفسه بعيدا عن العالم .

وعندما يستقبل المعلم «سانت كولمب» التلميذ لأول مرة ويستمع إليه ليقدر مواهبه ، يقول له :

«إن حياتك ستكون محاطة بالموسيقى ، وستعزف الموسيقى وسيحبها من يسمعها ، ولكنك لن تكون يوما موسيقيا» .

ويرفض المعلم التلميذ الذى يراه لايستحق أن يطلع على أسراره ، غير أن الحب يربط بين الشاب الطموح والابنة الكبرى التى يستغلها ليتعرف منها على الأسرار والفنون التى لقنها لها والدها ، ولكى تقوده خلسة ليسترق السمع بجانب الكشك الخشبى ، ليتعرف على أسلوب المعلم فى العزف والتأليف الموسيقى .

ويترك الشاب الطموح الابنة الكبرى ، بعد أن حقق أغراضه ، فريسة للحزن ويهجرها ، مما يدفعها للانتحار ، بعد أن تستمع مرة أخيرة للمقطوعة التى ألفها من أجلها بعنوان : **«الحالمة»** ، ورغم ذلك ، ومع تقدمه فى السن ، ورغم أكاليل الغار والمجد التى تحيط به ، فإن **«ماران ماريه»** يقطع كل ليلة أميالا على ظهر الحصان ،ليسترق السمع إلى معلمه ، وراء الكشك

الخشبى . وعندما يحس المعلم بوجوده يدعوه للدخول ، ويعطيه الدرس الأخير فى الموسيقى ، وهو الدرس الأول فى الوقت ذاته .

وقد رأى المخرج «آن كورنو» هذه العلاقة رؤية خاصة ، فهو يهتم فى المقام الأول بمسألة انتقال الشعلة والخلافة .

«فمع سانت كولمب مازلنا مع لويس الثالث عشر وعهده الذى تمتد جذوره فى حضارة القرون الوسطى ، وهى حضارة استندت إلى الموت كمصدر وكاساس للفن الذى تطور فى تلك الفترة ، اى فن الباروك فى حين ان مجتمعاً جديداً بدأ يبزغ مع «ماران ماريه» وهو عـالـم الأنـوار ، والجمـال اللامتناهى ، والزخرف والتوازن الشكلى الذى تتوارى المعاناة خلفه بعناية» .

ورغم ذلك فالمخرج يعتقد أن «سانت كولمب» اكثر معاصرة ، إذ انه رفض ان يعزف فى بلاط لويس الرابع عشر رغم دعوته له ، مما يعكس حركة رفض للسلطة تعلن قدوم ثورة ١٧٨٩» .

وهكذا يقدم الفيلم رؤيتين للفن ، ولكن أيضا للحياة.وفى هذا الصدد تجدر الإشارة للفيلم الرائع السابق للمخرج «آلان كورنو» بعنوان «ليلية هندية» nocturne indien الذى يروى قصة شخص يتوجه إلى الهند بحثا عن شخص آخر ، يكتشف فى النهاية أنه لا وجود له ، وانه كان يبحث عن نفسه ، والفكرة ذاتها تتكرر فى «كل صباح فى العالم» فالرؤيتان اللتان تجسدهما الشخصيتـان هما فى الـواقـع الوجهان المتناقضان والمتكاملان لنفس الكائن الخلاق ، الرائع والبغيض فى الوقت ذاته : الفنان .

وقـد نجـح المخـرج «آلان كورنو» ، تماما فى مزج الموسيقى بخطاب الفيلم ، وبالجانب الفلسفى العميق الذى يعالجه ، وذلك فى سلسلة من الكادرات الرائعة التى تثير لدى المشاهد متعة حسية خـالصـة تضـاف إلى روعـة الموسيقى ، فالشريط السينمائى لهذا الفيلم يتكون من سلسلة من اللوحات التى تـذكر بلـوحات «فيرمير» و «جورج دى لاتور» بينما يضم شريط الصوت مختارات تعكس عبقرية موسيقى الباروك الفرنسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وخاصة موسيقى سانت كولمب التى ظلت مجهولة إلى عهد قريب، حين اكتشفها عازف الفيولا الإسبانى خوردى سافال الذى قام بعزف موسيقى الفيلم وأسهم إسهاما كبيرا - إلى جانب «باسكال جينيار» Pascal Guignard كاتب القصة - فى الوصول إلى هذه الرؤية السينمائية الخالصة لروعة موسيقى الباروك ، وفهم الأسس الثقافية والفلسفية التى استندت إليها . فرغم انها موسيقى يغلفها الحزن فى بعض الأحيان ،

ورغم ارتباطها بالموت والموتى (سانت كولمب يستخدم الموسيقى لإيقاظ الموتى ودعوة زوجته المتوفاة من عالمهم) فإن عودة الموتى لم تكن تثير الفزع على الإطلاق فى ثقافة العصر الذى يحمل عنوان الفيلم «كل صباح فى العالم» : إن الهدف النهائى للموسيقى هو عودة المـوتى ، «وهى ايضا رؤيـة المخرج «آلان كورنو» الذى يشير إلى انه .. فى القرن السابع عشر عندما كانت تعزف المقطوعات المسماه«دروس الظلام» les leçons des ténèbres وهى مقطـوعات موسيقية مؤلفه لصوتين تتميز بحسية كبيرة تشبه حسية اغانى

العشاق ، فإن النساء كى يغمى عليهن فى الكنائس من فرط التاثر .

وقد نجح هذا الفيلم الرائع فى أن يقدم بلغة سينمائية نقية تأملاً راقيا للرغبة والقوة التى تنبع من الرغبة ، كأساس لثقافة الباروك ، وكذلك للقيود التى تفرق بين البشر ، وتثير نفورهم : لكنها توحدهم وتهذبهم فى الوقت ذاته ، تأمل حول الازدواجية والتكامل ، بين الألم والضوء ، المعلم والتلميذ ، السينما والأدب ، الموسيقى والكلمات ، ومحاولة للإجابة على السؤال السرمدى : لماذا الفن ؟ ولماذا الموسيقى ؟ .

صبـــرى حافـــظ

لعبة المسرح والواقع في مسـرحية كندية جديدة

نـادرة هـى المسـرحيـات التى تستخـدم المسـرح لطـرح مشكلـة العلاقة الشـائكة والمعقـدة بين الفن عامة ، والمسرح خاصة ، وبين الواقع الذى يصدر عنه ويتوجـه إليه . لأن هذه المسألة من الإشكاليات النظرية التى يهتم بهـا النقـد وعلم الجمـال وتبحث فيهـا نظريـة الفن أو فلسفة الأدب ، وليست من القضايا التى تهم كاتب المسرح ، أو تؤرق شخصياته . لكن مسرحية الكاتب الكندى الموهوب **ميشيل تريمبلاى** Michel Tremblay (**العالم الحقيقى** The Real World) التى تقـدم لأول مرة عـلى المسـرح الإنجليزى بمسرح « **سـوهو بـولى** Soho Poly » واحـدة مـن هـذه المسرحيات التى استطاعت أن تدير موضوعها الرئيسى حـول إشكاليـات العلاقة بـين المسرح والـواقع ، وأن تنزل بهذه القضية النظرية من آفاق التجريد إلى الواقع ، وتحيـل بنيتها المسرحية نفسهـا إلى معادل درامى لعملية الجدل الخلاقة بين العالمين .

ويبـدو من المعلومـات التى يضمهـا بـرنـامـج المسـرحيـة المطبـوع أن **ترمبلاى** الذى أشاهد عملا له لأول مـرة ، كاتب خصب المـوهبة غـزيـر الإنتاج ، فقد قـدم حتى الآن اثنين وعشـرين مسـرحيـة ، ونشر تسـع روايـات ومجمـوعـة قصصيـة ، بالإضـافـة إلى كتابتـه لسبعة أفـلام وتـرجمـة عـدد من المسـرحيـات وإعـدادها **لأرستـوفـانيـزوتينسى وليـامـز وبـول زينـدل وداريو فووتشيخـوف وجوجـول** وغيرهم ، ولم يبلغ بعـد الخمسين ، فقد ولد **ترمبلاى** ، وهو من الكنديين النـاطقين بـالفرنسيـة ، فى المنطقـة الصناعية الفقيرة فى مدينة مونتريال فى ٢٥ يونيو ١٩٤٢ ، وعانى فى بداية حياته كثيرا بسبب لهجته الفـرنسية العامية المعروفة باسم الجوال Joual ، وهى كلمة عامية بفرنسية كيبيك تعنى الخيـل ، ومن هنـا فهى إذن لهجـة الخيل التى اعتادت الطبقة الكنديـة المثقفة أن تزرى بها باعتبارها لهجة متدنية طبقيا ولغويـا على السـواء . فهى ليست لهجـة الفقراء فحسب ،

ولكنها تنهض على فرنسة المصطلح الإنجليزى وخلط اللغتين فى مزيج هجين يفرنس الإنجليزية وينجلز الفرنسية ، ويخضعهما معا لسياق كيبيكى خالص . كما عانى كذلك بسبب فقر أسرته ، ولكن هذا الفقر المادى الذى حال بينه وبين إكمال تعليمه سرعان ما وجد تعويضا عنه فى ثراء التجربة الحياتية التى عاشها . فقد عاش فى بواكير شبابه تجربة الستينيات فى كندا ، وانخرط فى تيار « البيتنك » وهو تيار شبابى ستينى رافض خلده **جاك كيرواك** فى روايته الشهيرة (**فى الطريق** On the Road) ١٩٥٨ ، التى يحسن ترجمتها (**على باب الله**) لأن التخلى عن ماديات الحضارة الغربية ، والتحرر من قيودها ، والانطلاق إلى الطريق على باب الله ، كان أحد مقومات هذا التيار الأساسية . فقد انطلق من رفض الإذعان لقطعية الامتثال للنسق الاجتماعى والخضوع له ، ومن الضيق بشتى أشكال القمع المدنى الذى عرفته أمريكا طوال الفترة الممتدة من **أيزنهاور** حتى **جونسون** . وقد لاقى هذا التيار رواجا فى كندا التى كانت ملاذ الهاربين من التجنيد للحرب فى **فيتنام** ، والذى كان معظم أصحابه يعارضون تلك الحرب من منطلق فكرى . ووجد فيه **تريمبلاى** مخرجا من الحصار الاجتماعى المضروب حوله ، ومتنفسا لرغبته الدفينة للتعبير عن ضيقه بمواضعات الواقع الكندى التى لا يقل بعضها جورا عن تلك السائدة فى جارتهم الجنوبية الكبرى .

لذلك كان من الطبيعى أن تدور مسرحيته الأولى (**القطار**) التى كتبها عام ١٩٥٩ ، وبعد عام واحد من نشر رواية **كيرواك** الشهيرة ، حول المواجهة بين أحد شباب **البيتنك** ، وبين شاب آخر برجوازى من الذين يجسدون كل ما ثار عليه **البيتنك** من امتثال لآليات الإذعان الجمعى الحديث . وأن تنطوى كذلك على تحدٍّ إضافى للتحدى الاجتماعى الذى يمثله **البيتنك** للنظام القائم ، وهو التحدى اللغوى ، لأن **بيتنك تريمبلاى** كان يتكلم بلهجة الجوال التى أصبحت بسبب أعمال **تريمبلاى** إحدى اللهجات الأساسية فى المسرح الكندى . ومنحت أعماله الناطقين بتلك اللهجة من فقراء كيبيك الفرصة للتعبير عن أنفسهم وواقعهم ورؤاهم فى الأدب لأول مرة منذ مائتى عام . وربما لهذا الإحساس الحاد بأنه يعبر عما ظل مكتوما لقرنين من الزمان ، تدفقت أعمال **تريمبلاى** بإيقاع متلاحق . فكتب أكثر من ثلاثين عملا منذ ذلك الوقت وحتى الآن . ومن أبرز تلك الأعمال المسرحية العديدة وأشهرها (**الشقيقات الجميلات** Les Belles Soeurs) التى وضعت اسمه باقتدار وتمكن على خريطة المسرح الكندى و(**إلى الأبد مارى** Forever Yours Marie- Lou) و (**تهليلة** Hosanna) و (**القديسة كارمن البحرية** Sainte Carmen of the Main) و (**صباح الخير يا من هناك ، صباح الخير** Bonjour La, Bonjour) و (**ألبرتين خمس مرات** Albertin in Five Times) و (**مانون الملعونة وساندرا المقدسة** Damnee Manon, Sacree Sandra) و (**المنزل المعلق** La Maison Suspendue) وغيرها من المسرحيات التى تجاوزت العشرين عددا .

أما مسرحية (**العالم الحقيقى أو الواقعى**) والتى كتبها عام ١٩٨٧ فهى مسرحية تضع الواقعى أو الحقيقى فى مواجهة المتخيل أو المسرح . وتطرح من خلال هذه المواجهة مجموعة من القضايا الهامة حول دور الفن فى المجتمع الغربى خاصة ، والأمريكى عامة ، لأن وضع

كندا الحضارى على حافة المجتمع الأمريكى من جهة ، وعلى صلة وثيقة بالمجتمع الأوربى ، الإنجليزى منه والفرنسى ، من جهة ثانية يجعلها فى موقف فريد يمكنها من استيعاب تأثيرات المجتمعين من قريب والتعبير عن التوترات القائمة بينهما . وتعقد المسرحية مواجهتها بين الواقعى والمتخيل من خلال أسلوب المسرح داخل المسرح ، الذى استطاعت أن تجعله جزءاً من البنية الدرامية لموضوعها ، وليس حشوا غير موظف أو مجرد حيلة فنية لمزيد من التشويق ، أو بالأحرى من التعقيد غير المبرر كما يفعل الكثيرون ممن يستخدمون هذا الأسلوب . لأن المسرحية داخل المسرحية فى هذا العمل ليست مجرد أداة لتطوير الحدث المسرحى ، بقدر ما هى وجه من وجوه الرؤى المتشابكة والكاشفة عن نوعية العلاقات الفاعلة بين مختلف أفراد تلك الأسرة الكندية فى صيف عام ١٩٦٥ . إذ تقدم المسرحية داخل المسرحية تصورات كاتبها **كلود** المقموعة عن أسرته ، بينما تطرح الأخرى واقع تلك الأسرة المعاش، الذى غاب عن المسرحية التى أولع فيها **كلود** بالحكم الأخلاقى على الجميع . لأن إحدى قضايا المسرحية هى مدى جدارة الفن بإصدار الأحكام الأخلاقية وغير الأخلاقية على الواقع . ويبدو أن اختيار المسرحية منتصف الستينيات زمنا لها كان محاولة منها لموضعة الحدث فى قلب عالم الستينيات بمعاييره القيمية ومتغيراته المستمرة التى تسمح بإدارة الحوار بين الرؤيتين . كما يكشف هذا الاختيار عن عنصر ذاتى حيث أن الابن فى أسرة المسرحية يوحى لنا ببعض ملامح المؤلف نفسه ، والذى كان شابا يافعا فى منتصف الستينيات يحاول استلهام مادة مسرحه من واقع التجارب الحياتية التى يعيشها .

وتبدأ المسرحية التى تدور ، كمعظم مسرحيات القضايا الاجتماعية ، فى غرفة معيشة أسرة بسيطة تعيش فى حى الهضبة **بمونتريال** ، وهو من الأحياء الفقيرة بالمدينة ، فى لحظة عودة عائلها الأب الذى يعمل بائعا متجولا لوثائق التأمين فى المنطقة ، والذى تدفعه تلك الوظيفة إلى التغيب لأيام عديدة عن الأسرة ، إلى بيته . وهى عودة مألوفة ، ولكنها تحدث هذه المرة بعد أن طرأ تغير هام يسهم فى إعادة النظر فى حقيقة هذا الحدث المتكرر المألوف : عودة الأب من رحلته المعتادة لبيع وثائق التأمين والتى تستغرق عادة عدة أيام . فقد اعتاد الأب طوال حياته أن يرجع بعد غياب عدة أيام ، وهو ليس غيابا دوريا يجعل توقع الأسرة لعودته طقسا محببا كما هى العادة ، ولكنه غياب غير منتظم يجعل الأسرة تتوقع عودته دون أن يجىء عادة ، فيثير الأمر المزيد من الإحباط والقلق بدلا من التحقق والفرح المرتبطين عادة بعودة الأب الغائب . ويعود الأب ليمارس حياته اليومية دون أن يلاحظ فى البداية التغير الذى انتاب المشهد البيتى الأليف والذى اعتاد من فرط ألفته له ألا يلحظ أى تغير فيه . لكن تغير هذه المرة تغيراً جذريا يرتبط بما يمكن تسميته بطقس نضوج الابن الذى ينطوى فى بعد من أبعاده ، وهو البعد **الفرويدى** ، على طقس تدمير الأب، أو على الأقل تحرير الأم من قبضته . ولأن عملية التدمير فى التحليل **الفرويدى** النهائى أقرب فى الحقيقة إلى العملية المجازية أو الاستعارية منها إلى الفعل الواقعى الذى لا يتحقق إلا فى مرحلة الأزمة ووصول الأمر إلى حافة الجريمة . فإن المسرحية تقدم تدميرها هذا فى صورة مجازية أى من خلال المتخيل أو المسرح لا الواقعى .

وتحقق المسرحية ذلك من خلال محاولة الابن **كلود** لا لفرض نفسه كبديل للأب بالنسبة لأمه فحسب ، وإنما للبرهنة على أنه يستأهل الدخول إلى عالم الرجال كذلك . وتحقق المسرحية طقس الدخول إلى دنيا الرجولة هذا من خلال استخدامها للمسرحى أو المتخيل ، لأن **كلود** يكتب مسرحيته الأولى ويقدمها لأمه التى تقرأها فتكتشف أنها مستقاة كلية من مادة حياة أسرتهم الخاصة ، وأن شخصياتها تحمل نفس أسماء شخصيات الأسرة : الأب **الكس** ، والأم **مادلين** والأخت **ماريت** . هذه الازدواجية فى الأسماء هى فى الواقع

وجه من وجوه تلك الازدواجية الأعقد التى تتناول مسألة مضاهاة الفن للواقع أو محاكاة المتخيل للحقيقى . فالمسرحية تضع أمامنا على خشبة المسرح سبع شخصيات إحداها ، هى شخصية **كلود** وهى الشخصية الوحيدة التى لا تتجسد ازدواجيتها على المسرح ، وإن تجسدت بصورة مغايرة سنعود إليها بعد قليل ، أما الشخصيات الست فهى فى الواقع شخصيات الأسرة الثلاث : الأب والأم والأخت . وتبدى تلك الشخصيات التقابل المسرحى فى مسرحية الابن **كلود** ، التى تتجسد منها مشاهد عديدة أمامنا ، لنستطيع المقارنة بين المسرحى والمسرح وبين المتخيل والواقعى . فشخصيات المسرحية الست هى فى الواقع شخصيات الأسرة الثلاث فى الواقع ، وانعكاساتها فى الفن على مستوى من المستويات ، أو وصورتها على مرآة تصورات الابن **كلود** ، التى تغير من حقيقة تلك الصورة فى محاولة لتحقيق طقس دخوله فى مرحلة الرجولة وتدمير سطوة الأب ومكانته فى الأسرة التى طالما انفرد بدور البطولة فيها دونما جدارة .

ومن خلال الحدث الواقعى وتبدياته فى مسرحية الابن التى نشاهد بعض فصولها داخل المسرحية ، نتعرف على خريطة العلاقات المعقدة بين شخصيات الأسرة ، وعلى طبيعة عملية تدمير صورة الأب التى تكون الأم هى أول من يعترض عليها . فالأم هى الشخصية الوحيدة التى قرأت نص الابن ، وهى أول من يعترض على تصويره لها فيه . ليس فقط لأن محاولة النص المسرحى الإفصاح عن المضمر فى العالم الواقعى جعلت شخصية الأم المسرحية تتفوه بما لم تجسر الأم الواقعية أبدا على التصريح به ، ولكن أيضا لأن النص المسرحى يسبر أغوارا من التجربة الواقعية تكشف عن جانبها المقلق ، وتحول الشكوك والاسترابات المبهمة إلى وقائع متجسدة على الخشبة فتتضح بشاعتها ويتجسد مدى ما فيها من عنف . **فكلود** يكشف فى مسرحيته عن وعيه بمدى تجشم أمه للمشاقّ والمعاناة فى تلك الحياة التى عاشتها مكرسة كل جهدها لأسرتها ، ومخلصة لزوج أدركت منذ مرحلة باكرة فى علاقتها به أنه لا يخونها بانتظام فحسب ، ولكنه قد أنجب من إحدى النساء اللواتى يخونها معهن ، ويتخلى فى بعض الأحيان عن مسئوليته فى الإنفاق على طفله غير الشرعى منها . ومع ذلك واصلت الأم كبت معرفتها لتلك الحقيقة والمعاناة منها وحدها عبر آلام المعدة العصبية التى تنتابها بشكل مزمن فتهدئها بكوب من اللبن .

وما إن تطّلع الأم فى المسرحية عما يريدها ابنها أن تفعله ، وهو مواجهة الأب بكل ما اقترفه فى حقها والثورة عليه وتركه ، حتى تثور هى بالتالى على الابن صارخة « **كيف يمكن لنا ان نداقع عن انفسنا أمام تصويرك المسرحى لنا** » . **وهى واحدة من أهم صرخات المسرحية واكثرها دلالة على موضوعها** ، **إذ كيف يمكن**

للـواقعى أن يدافـع عن نفسـه فى مـواجهة الفنى . فمـا يبـدو علـى الخشبة فعلا مسرحيا نبيلا يذكرنا بصـرخـة نـورا هيلمـر فى (بيت الدمية) ، لا يصلـح لحل المشكلـة الـواقعيـة التى تعيشهـا الأم ، لأن النهايات المسرحية المحكمـة الصنع لا تسأل نفسها عما يكون مصير تلك الشخصيات المسرحية بعد الثورة على الأب وتـركـه ، وإسـدال الستـار وتصفيق النظـارة . فمصير الأم إن ثارت لا يفضل بأى حال من الأحوال مصيرها الذى اختارته بنفسها وهـو كبت مشاعرها والتغاضى عما اقترفه فى حقها ، أو بالأحرى انتحال الأعذار لـه بالصـورة التى تخفف من وطأة تصرفاته عليها . لأن المتاح أمامهـا بعد أن أنفقت العمر فى خدمة أسرتها هو إما العمل فى خدمـة الآخرين أو القيام بأعمـال التنظيف فى مؤسسة ما ، وهو ما تقوم به عن رضا فى بيتها ومن أجـل أبنـائهـا عـلى الأقـل . وما أهمله تصوير ابنها المسرحى لها هـو عدم إدراكـه لأهميـة الصمت ، ولدوره الهام فى حياتها . ففى لحظات الصمت الطويلة التى تعيشها وحدها فى المنزل بعد قضاء الأعمال المنزلية ، تخلق تلك الأم عوالم هروبية تسافر فى فيافيها بعيدا عن الواقع الذى طـالما عانت منه . تلك اللحظات هى لحظات تحققتها الخاص ، لحظـات تملصها من الواقع فى سياحات حلمية تمكنها من احتمال قسوته .

وإذا كانت الأم تكشف عن جانب من جوانب تعقد العـلاقة بـين الفن والـواقع ، فـإن علاقـة الابن بالأب تكشف عن دور الفـن التعـويضى فى التعبير عما يصمت الواقع عن تناوله ، إما خوفا أو قمعا أو حتى عجزا عن التعبير . فخريطة العلاقات فى الأسرة تتخلق كما فى كثير من الأسر من خلال عــلاقـة ملتبسـة بـين الأم والأب ، وعـلاقـة وثيقـة بـين البنت والأب ، وعـلاقة متـوترة بـين الابن والأب . فمسرحية كلود فى بعد من أبعـادها هى محـاولته للتعبيـر عن مشـاعـره المقموعة تجاه الأب . وربما لأن كلود الواقعى ينطوى على ازدواجية معقدة لم يكن من الضـرورى أن تجسـد المسرحية تلك الازدواجية من خـلال شخصيتـين كمـا فعلت مـع بقيـة الشخصيـات . لأن ازدواجية كلـود تتجسد لنا بوضوح من خلال النص الـذى يكتبه ، والـذى تتخلق عبـره تفاصيل علاقة الحب الكراهية التى تربط الابن بأبيه . فذكريات الابن عن أبيـه مليئـة بلحظـات العجـز عن الإفصاح ولكنها مليئة كذلك بلحظات الإحباط المتكررة التى لم تتـح للابن أبـدا أن يتحقق من خلال عـلاقتـه بالأب ، ومن هنا عمد إلى الصمت كلما تكاثفت حدة المقموع فى داخله . وهو الأمر الذى تـزداد حدتـه من خلال مقارنة الابن المستمرة بين علاقة الأب به وعلاقتـه الحميمة بـابنته ، والتى يتصـور الابن أن فيهـا شيئـا من اقتراف الجنس معها ، وإن عرفنا من خلال رواية أخته لما دار فى تلك الليلة التى يتصور الابن أن الأب كان على حافة ارتكاب تلك الجريمة المحرمة مع ابنتـه أن كـل مـا يتصـوره الابن لا أساس له من الصحـة . ومن هنا تصبـح تصـورات الابن فى نصـه المسـرحـى نـوعـا من التجسيد لازدواجيته ، أو التنفيس عن المقموع فى داخله .

وتبلغ المسرحية ذروتها من خلال المواجهة بين الأب والابن ، وخاصـة بعدما تكشفت للمشاهدين حقيقة أن شخصيـة كلـود لا تقل ازدواجيـة والتبـاسا عن بقيـة الشخصيـات ، ويكشف الابن للأب عن تلك المشاعر التى جسدها فى مسـرحيته دون أن يقـرأ الأب المسرحيـة ، وإن عـرف المشاهدون مما تجسد منهـا أمامهم مـا يكفى . وفى تلك المـواجهة تخفق المسرحية فى الخـروج من أسر رؤى

التوتر والانتقام بين شخصيتى الابن والأب فى بعدها **الفرويدى** الساذج ، بالرغم من أنه قد أتيحت لهـا لحظة الكشف عن إنسانية الأب فبددتها من بـين يديهـا حينما لم تتـح للأب أن يكشف للابن عن أنه يحبه برغم أنه ليس من النوع الذى يعرب بسهولـة عن عواطفه ، ودفعت الخلاف بينهما إلى لحظة ميلودرامية يمزق فيها الأب نص مسرحية الابن الوحيد ويشعل فيه النار . وهو موقف قد ينطوى فى بعد من أبعاده على أن الواقع يزرى بـالفن ، ولكنه عـلى صعيد الـدلالـة الـدرامية يؤكـد البعد **الفـرويـدى** للمسـرحيـة عـلى حسـاب بعـدهـا الإنسانى الأعمق . لأن المسرحية قد أتاحت للأب لحظة غضب ألقى فيها بـالنص المسرحى مبعثـرا ، وأتاحت للابن أن يجمع أشلاء نصه ، والتى جسدت تحطم الفنى فى المواجهة مع الواقعى ، وبدلا من أن تحقق التوازن المطلـوب ، بأن يـأخذ الأب الـورقة الأخيرة من النص والتى كانت تحت قدميه ولم يجرؤ الابن على أخـذها ، ويقدمها لابنه ، فى إشارة تنطوى كـذلك على أن الواقعى يكشف عن ضحالة النص وواحدية رؤيته ، لجأت إلى تلك النهاية الميلـودرامية التى أفقـرت رؤى تلك المسـرحيـة النـاضجـة ونـالت من تماسكها .

لوث جارسيا كاستنيون

« أعمار لولو .. »
جائزة فى أدب العشق

من سنوات قليلة أُسست فى إسبانيا جائزة أدبية مهمة ليس فقط لقيمتها المالية وإنما لما تعطيه من شهرة للكاتب الذى يفوز بها .

هذه الجائزة اسمها « **الابتسامة العمودية** » وفى كل سنة يُعلن عن مسابقة فى الأعمال الروائية والقصصية المفعمة بمضمون عشقى أو شهوانى erotic وهنا لابد من التفرقة بين كلمتين : كلمة عشقى erotic وكلمة Pornography التى تعنى « الفاحش » ، فكلمة عشقى تعنى أن يصنع الإنسان من خلال العشق والشغف فناً ما . والفن العشقى يعنى أن يستخدم الفنان الأسلوب الشهوانى لتوصيل عمل فنى فى المجالات المتنوعة : السينما والمسرح والتصوير والفن التشكيلى ، والنحت والكتابة . وكلمة eroticتأتى من الكلمة اليونانية Eros التى تعنى الحب الجسدى وليس فقط الحب الأفلاطونى ، وهى تعنى أيضا إلّه الحب الجسدى (الشهوانى) . فهذه الكلمة تشير إلى ذلك الإحساس الجسدى الشهوانى المشروع الذى يدفع الإنسان إلى إشباعه بالطريقة الطبيعية ، يعنى أن يمارس اللقاء الجسدى باختياره وإرادته وانتقائه .

بينما كلمة Pornography وهى كلمة يونانية أيضاً تعنى « وصف الفُحش » إذ أن المقطع graphy يعنى « وصف » والمقطع يعنى الفُحش . والكلمة تشير أيضاً إلى الاستخدام الجسدى أو « الاستهلاك » الجسدى بلا إحساس وحتى بلا غريزة إذ أنه يختلق غريزة أخرى . والعقل فى « الفُحش » يختلق رغبة جنسية ويستعين فى ذلك بكل الطرق التى تقترب من الانحراف والشذوذ .

أما « العشقى » فهو يعنى أن الجسد يطلب حقوقه الغريزية ولكن بنوع من الابتكار والإبداع . والمعروف أنه يندر أن يوجد فعل الحب الشهوانى فى المجتمعات المتخلفة . فالإيروس أو العشقى مكسب من مكاسب الحضارة . ففى فعل الحب الشهوانى نجد ميدانا لعلم

الجمال بينما فى « الفُحش » لا نجد أثراً للجمال ، هناك فقط الإحساس بالقرف والاشمئزاز . ففى « الفُحش » يُستخدم الجسد كآلة جنسية . وفى بعض المجتمعات المتخلفة تشير اللغة الدارجة إلى ذَكَر الرجل بكلمة « آلة » أو « أداة » .

بعد هذا التعريف نعود إلى موضوعنا الأصلى ، وهو جائزة « **الابتسامة العمودية** » . وأريد أن أشير هنا إلى أهمية هذه الجائزة الأدبية لنا نحن الشعب الإسبانى ، فقد عشنا ــ أو على الأقل جيلى أنا ــ عشنا بعض سنوات الفاشية الفرانكوية التى كان يحلو لها أن تعتبر نفسها حامية للدين والأخلاق والسياسة . وكنا نحن محرومين من المناقشة أو الاختلاف فى الرأى بالنسبة لهذه المجالات . كان **فرانكو** هو الوكيل عن الله فى الأرض . وفى الأعوام الأخيرة قبل موته فى ١٩٧٥ ، كان بعض الإسبان يفرون من البلاد هرباً من الموت والسجن بتهمة المؤامرة « **الماسونية اليهودية الشيوعية** » ، **والبعض الآخر كان يسافر إلى فرنسا لمتابعة آخر الأعمال الأدبية والسينمائية مثل الفيلم المشهور « التانجو الأخير فى باريس » لبرناردو برتولوتشى** بطولة **مارلون براندو وماريا شنيدر** ، والذى لم يعرض فى إسبانيا إلا بعد موت الدكتاتور **فرانكو** . أتذكر أيضاً ذلك الشريط الموسيقى المشهور فى الستينيات Je T.aime, moi mo.n plus والذى صودر أيضاً فى إسبانيا بتهمة أنه ضد العادات والأخلاق لأن صوت المغنى والمغنية وما به من تأوهات و « غنج » واهتزازات صوتية وموسيقية كل هذا يوحى بالعملية الجنسية .

ولو قام **فرانكو** اليوم من ضريحه الفاخر الذى بناه لنفسه مثل **فرعون عصرى** مستخدماً نظام السخرة الذى فرضه على المساجين السياسيين بعد انتصاره على القوى الديموقراطية فى الحرب الأهلية الإسبانية ، أقول لو قام ، لرجع بسرعة إلى مدفنه عندما يعرف أن فى إسبانيا جائزة للفن الشهوانى . وماذا يفعل المسكين **فرانكو** عندما يكتشف أن امرأة هى التى فازت بهذه الجائزة . ففى سنة ١٩٩٠ كانت الجائزة من نصيب الكاتبة الإسبانية « **المودينا جرانديس** » عن روايتها « **أعمار لولو** » والتى سرعان ما تُرجمت إلى اللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية . والتى قدمها واحد من المخرجين السينمائيين الإسبان فى فيلم سينمائى ناجح يحمل اسم الرواية .

ولجنة المسابقة تتكون من أسماء معروفة ومشهورة فى عالم الأدب والفن من أمثال الشاعر والمسرحى **انطونيو جالا** والمخرج السينمائى « **برلانجا** » والشاعر « **رافاييل البرتى** والكاتبة **كارمن مارتين ــ جايته** ، وهذه اللجنة تختار من بين آلاف الأعمال هذا العمل الذى يُبرز المضمون الشهوانى مستخدماً أوجه الجمال فى اللغة والأسلوب والصورة والمجاز فى نسيج أدبى له إيقاعه وتناسقه .

وقبل أن أتحدث عن رواية **المودينا** **أريد أولاً أن أنبه القارىء إلى أنى لن استخدم الأسلوب المعروف عند بعض النقاد الذين لا يكتبون عن كتاب ما إلا لكى يستعرضوا « علمهم »** بأسماء أدباء ونقاد أوربيين ، ويحاول الناقد أن يفرض هذا الاسم أو ذاك على !!كتاب الذى ينقده . فالناقد الذى يعرف **ألبير كامى** يحاول أن يتحدث عن العمل من منطلق **كامى** ويفرض هذا الاسم على كل ما يتناوله . وكذلك الذى حصل على معلومات كثيرة عن « **كافكا** » أو « **ماركيز** » . وهو يهدف بذلك أن ينال إعجاب القارىء بعلمه الغزير ،

ويشير إلى المراجع التى تحمل أسماء كبيرة ليثير ذهول القارىء . وفى وسط ذلك ينسى الكتاب موضوع النقد . وأذكر أننى شاهدت واحدة من الندوات التى كانت تناقش إحدى الروايات المصرية وتحدث أحد النقاد مشيراً فى إسهاب إلى العديد من الأسماء الأجنبية — روايات وكُتّاب — وإلى تأثر المؤلف بها . وبعد أن انتهى من حديثه تحدث المؤلف وقال إنه لم يقرأ ولا سمع عن أى من الأعمال الأجنبية التى ذكرها الناقد .

فالأدب المقارن لا يكون بهذا الأسلوب السطحى الذى يمارسه نقاد يمكن أن نسميهم « **نقاد المقاهى** » ، إذ أن معظم تجربتهم النقدية تأتى سماعيا من خلال جلسات المقاهى المتكررة ، والتى تكون بديلا عن الندوات الثقافية . إنهم لا يتثقفون وإنما « **يتقهوثون** » ، إن معرفتهم عن طريق حاسة السمع وليس عن طريق القراءة الجادة .

نعود إلى رواية « **أعمار لولو** » للكاتبة الإسبانية **المودينا جرانديس** ، وهى تحكى عن حياة شخصية « **لولو** » منذ أول مغامرة جنسية لها حتى آخر لقاء جنسى ، كل قسم فى الرواية يعرض لمرحلة من مراحل التطور الجنسى عند « **لولو** » . تبدأ الرواية فى مرحلة نرى فيها « **لولو** » متزوجة ؛ ولكن من خلال الرجوع إلى الماضى أو « **الفلاش باك** » تعود لولو إلى الماضى إلى تلك الفترة من صباها عندما كانت تسأل نفسها أسئلة عديدة عن الشهوة الجنسية . وفى هذه الفترة لم يكن لها تجربة جنسية حقيقية ، حتى تعرفت على شاب أكبر منها بست سنوات والذى يصبح مع الزمن زوجاً لها . وبعد أن تدرك اللذة الجنسية تصبح هذه اللذة أو هذه الشهوانية محور حياتها . وهذا هو اختيارها ، مثلما يختار البعض أن يكون محور حياتهم هو الدين أو الفن أو الاستحواذ على الأشياء المادية . إن **لولو** تتخذ من الجنس « **عبادة** » لها ، ولا تعيش إلا بهذه الممارسة ولها . والجنس هو محرك حياتها وكل شىء يدور حوله . الشاب هو الذى يقودها فى البداية إلى اكتشاف جسدها . وتحس هى انها فى حاجة إلى تجارب جنسية مع رجال آخرين ، وحتى مع النساء ، لانها ادركت أن الجنس بحر بلا قرار . كل الحواس تستيقظ لديها ، وتحس هى بمشاعر جديدة لا ترفض أن تحققها . إنها تراقب جسدها وتراقب لذتها التى تبدو بلا نهاية ، ولا تنطفىء هذه اللذة إلا لكى تشتعل من جديد ، مثل النار الأبدية الكامنة تحت الرماد .

على أى حال فإن **لولو** ليست عبدة لحواسها وإنما هى سيدة هذه الطاقة الشهوانية وتبغى أن تطور هذه القوة الباطنة التى وهبها الله . وهى تملك الحرية والاختيار فى الاستمتاع بهذه الطاقة — الهبة .

ومن خلال علاقات « لولو » الشهوانية بالآخرين فإن الكاتبة تعرف القارىء بالمجتمع الإسبانى فى أواخر القرن العشرين ، مع كل التغيرات فى مجتمع متقدم يحاول فيه الإنسان أن يعيش بمفهوم جديد للحرية . فهو يحس أن الحرية كفت أن تكون كلمة مبذولة فى الهواء وأصبحت كلمة يجب أن يتحقق معناها فى الحياة اليومية ، كما فى ممارسة حياة الفرد الخاصة . ففى هذه الرواية يطلب الجسدُ حقوقه ، ولا يوجد قانون إلا قانون « **أعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله** » .

كلنا نعرف أن لكل مسابقة شروطها . فمسابقة الرواية البوليسية تشترط المضمون البوليسى ، ومسابقة الرواية العاطفية تشترط المضمون العاطفى .. وهكذا فإن مسابقة

« **الابتسامة العمودية** » تشترط المضمون الشهوانى ، وفى نفس الوقت لابد أن تحمل هذه الرواية كل الشروط الأدبية والفنية للعمل الروائى .

وينبغى أن ننبه أن القارىء لابد من أن يدرك قيمة هذا النوع من الأدب الشهوانى ، ولا أنصح من لديهم حكم مسبق على هذا النوع من الأدب لأسباب تقليدية دينية أو أخلاقية أو سياسية أو حتى وطنية . لا أنصحهم بقراءة هذه الرواية . فالعمل الأدبى ينبغى أن يكون بعيداً عن كل هذه الاعتبارات وأن يُحكم عليه بمعيار الأدب فقط .

والكاتبة **الموديتا جرانديس** من مواليد أواخر الخمسينيات من هذا القرن ، وهى تكتب مقالات نقدية — إلى جانب الكتابة الروائية . وقد واجهت **الموديتا** حملة قاسية من بعض النقاد الذين قالوا عنها إنها كاتبة تنشر « الفساد » وليس لها مستقبل ككاتبة روائية ، وإنها ستندثر . لكن هذه الحملة فشلت فى إحباطها وأصدرت **الموديتا** رواية ثانية عام ١٩٩١ تحمل عنوان « **سوف اسميك بيرنيس** » . وبهذه الرواية أثبتت **الموديتا** قدرتها على الاستمرار فى الكتابة المتنوعة .

فالرواية الأخيرة تختلف كل الاختلاف عن « **لولو** » إنها قصة حب بين رجل وامرأة لا ملامح لهما مثل معظم سكان المدن الكبيرة ، مثل مدريد ، ولكن « **الموديتا** » تحول الحادث العادى إلى عمل فنى .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ أشعارا لهؤلاء

محمد بدوى — محمد عبد الوهاب السعيد

أحمد زرزور — محمود العتريس .

عبد العظيم ناجى — فتحى عبد الله

أحمد بخيت

يعلن مجلس الأمناء لجائزة ومعجم البابطين عما يأتي :

أولاً: فتح باب الترشيح لجائزة

عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في دورتها الثالثة (١٤١٢هـ - ١٩٩٢م) وذلك في المجالات التالية :

أولاً: جائزة الإبداع في مجال الشعر

وقيمتها عشرون ألف دولار أو ما يعادلها ، وتمنح لواحد من الشعراء الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي ، من خلال عطائه الشعري المتميز.

ثانياً: جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر

وقيمتها عشرون ألف دولار أو ما يعادلها ، وتمنح لواحد من نقاد الشعر ودارسيه من الذين أسهموا بنقدهم ودراساتهم - النظرية والتطبيقية - حول الشعر العربي، في إثراء الحركة الشعرية العربية.

ثالثاً: جائزة أفضل ديوان شعر

وقيمتها عشرة آلاف دولار أو مايعادلها، ويشترط الا يكون قد مضى على صدور الديوان أكثر من خمس سنوات حتى ١٩٩٢/٤/٣٠.

رابعاً: جائزة أفضل قصيدة

وقيمتها خمسة آلاف دولار أو مايعادلها، ويشترط أن تكون القصيدة قد نشرت في إحدى المجلات الادبية أو الصحف خلال عامي ١٩٩٠ و ١٩٩١.

جهات الترشيح: الجامعات ، المؤسسات أو الهيئات الحكومية والأهلية، إتحادات الأدباء .. ويجوز أن يقوم الأفراد بترشيح أنفسهم

وسيتم عرض الإنتاج على لجنة تحكيم من المتخصصين العرب في مجال الشعر ونقده لاختيار الفائزين وفق الشروط التالية :

١ - أن تكون النصوص باللغة العربية الفصحى.
٢ - أن يكون النص منشوراً ، ويرسل كما نشر أو مصوراً عنه في ثماني نسخ .
٣ - أن يرفق بالنص بيانات المتقدم كاملة بما في ذلك الاسم الكامل والعنوان الدقيق ورقم الهاتف.
٤ - أن يرفق بالنص موافقة خطية من المرشح على التقدم للجائزة وفق شروطها المعلنة.
٥ - على المرشحين لجائزتي الإبداع في مجال الشعر ونقده إرسال كامل إنتاجهم كل في مجاله في ثماني نسخ.
٦ - يحق للجائزة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
٧ - لا تلتزم الجائزة بإعادة الإنتاج الذي تقدم به المشاركون سواء فازوا أولم يفوزوا .
٨ - يغلق باب الإشتراك في المسابقة يوم ١٩٩٢/٤/٣٠ .
٩ - يتم إخطار الفائزين في شهر سبتمبر ١٩٩٢ ويقام حفل توزيع الجوائز خلال شهر أكتوبر من ذات العام.

ثانياً : البدء في إعداد معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين . ويدعو الشعراء العرب لإرسال معلومات وافية عنهم مع صورة شخصية للشاعر وثلاث قصائد يختارها من شعره.

المراسلات : جمهورية مصر العربية - القاهرة - ص.ب (٥٠٩) الدقي الرمز 12311
دولة الكويت : ص . ب ٥٩٩ الصفاة - الرمز 13006 ت: ٢٤١٢٧٣٠
ويكتب على المظروف إسم الجائزه أو المعجم

سليمان فياض

جائزة فردية تتحول إلى مؤسّسة ثقافية مستقلة

فى إمارة «الشارقة» بالإمارات العربية المتحدة ، أعلنت نتائج «جائزة سلطان العويس الثقافية» .. وهى إحدى الجوائز الفردية الثلاث التى خصصها ثلاثة من رجال الأعمال من محبى الأدب فى الوطن العربى ، تشجيعا وتحية للمبدعين الكبار فى حياتنا الثقافية . وعلى امتداد الوطن العربى من محيطه إلى خليجه .

وقد يبدو لأول وهلة ، خارج منطقة الخليج العربى ، أن صاحب هذه الجائزة رجل أعمال محب للثقافة فحسب ، لكنه فى الوقت نفسه شاعر ، يجمع مُثقفُو الخليج على أنه آخر الشعراء الرومانسيين فى الخليج . وحلقة الوصل بين جيلين من شعراء الخليج : الشعراء التقليديون برؤاهم وقوالبهم التقليدية ، والشعراء المحدثون برؤاهم المتعددة الدروب ، والتى لم يرصدها مؤرخ أو ناقد بعد .

وأُعلنت مع نتائج هذه الجائزة أسماء لجنة تحكيم الدورة الثانية لجائزة العويس ، وهم مع حفظ الألقاب العلمية : **ابراهيم عبد الله غلوم ، جابر عصفور ، خلدون النقيب ، رجاء النقاش ، سهيل إدريس شاكر مصطفى ، عز الدين اسماعيل ، علوى الهاشمى .**

والفائزون بالجوائز هم : **سعدى يوسف** (الشعر) **عبد الرحمن منيف** (القصة) **ألفريد فرج** (المسرح) **إحسان عباس** (الدراسات الأدبية والنقد) ، **زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا** (الدراسات الإنسانية والمستقبلية) . وقيمتها جميعا أربعمائة ألف دولار .

وكانت المفاجأة فى **جائزة العويس** لهذا العام هى استحداث جائزة خامسة قيمتها (مائة ألف دولار) ، منحتها الأمانة العامة للجائزة ، بعد أخذ رأى لجنة التحكيم ، لشاعر من الرواد الكبار الأحياء ، هو الشاعر **محمد مهدى الجواهرى** ، أبرز الشعراء الأحياء الذين مثلوا الكلاسيكية الشعرية الجديدة ، على امتداد عشرات

السنين ، فى عصرنا الحديث ، فله حضوره الأدبى والثقافى والفكرى والصحفى المكثف فى المحافل والمؤتمرات الدولية . والمهرجانات الشعرية العربية .

وفى فندق **«حياة ريجنسى»** فى «دبىّ» ، أعلنت أسماء الفائزين بالجائزة ، فكان إعلان أسمائهم حدثا ثقافيا . فقد أحسنت لجنة التحكيم الاختيار للفائزين بهذه الجائزة ، وجاء اختيارهم عقلانيا وموضوعيا ومحايدا ، فبينهم **«عبد الرحمن منيف»** السعودى صاحب خماسية **مدن الملح** ، **وسعدى يوسف** ، **و«الجواهرى»** العراقيان ، فارتفعت أمانة الجائزة ، ولجنة التحكيم ، معا ، فوق الصراعات المحلية والإقليمية فى الوطن العربى ، لأن المثقف المبدع هو فى الأساس فوقها جميعا ، وداعية أبدا إلى حرية الاعتقاد والنقد ، وحقوق الإنسان . وحق اختيار المصير . وهذا الموقف الأمين نفسه من لجنة الجائزة ، وأمانتها ، هو ما يسجل أيضا **لجائزة العويس** فى دورتها الأولى قبل عامين . ومن الغريب أن تجتاز جائزة فردية هذا الامتحان الصعب وبدون مجاملات ، أو اعتبارات جانبية ، سوى وجه الثقافة والإبداع فى حياتنا العربية ، على حين تتردى فى الامتحان جوائز دول عربية من عام إلى آخر ، ربما فى بعض حقول الثقافة ، وربما فيها مجتمعة .

وجاء فى تبرير منح **جوائز العويس** للفائزين بها فى دورة ١٩٩٢ ، أن **«عبد الرحمن منيف»** ينالها تقديراً لإبداعه الروائى ، وارتكاز تجربته الإبداعية على رؤية تستمدّ تحليلها من معطيات العلوم والتراث معا ، وبعقل تجريبى وحساسية فنية ، ولتطويره لتقنيات السرْد والإيقاع ، واختياره لتجاربه فى ضوء رؤية شاملة ، وبجرأة فكرية متقدمة ، ونفس ملحمىّ حار .. وأن **الفريد فرج** يستحقها لإمكانيات الهائلة فى توظيف التراث العربى . وفى سياقات إبداعية جديدة ، وبرؤية واضحة ، يصقلها الإحساس العربى ، والحس الإنسانى المتفتح ، وعلى مستويات طيبة من التقنيات المسرحية الجديدة ، مع تنوع معالجة للقضايا المختلفة فى نقد واقع العقل العربى والصراع الاجتماعى وتكوين السلطة .. وأن كتابات **إحسان عباس** تتميز كما وكيف بما يجعله فى طليعة دارسى الأدب المعاصرين والمؤثرين فيه ، فى مجالات النقد التطبيقى ، والدراسات المقارنة ، وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد ، والسير ، والتراجم ، وتحقيق كتب التراث المتعددة الأشكال والفروع . وتنوع هذا الكَمّ يكشف عن تنوع فى الكيف ويتجاوب مع تحليل النصوص الأدبية ، والتأصيل النظرى لتقنيات النقد واتجاهاته ، فأسهم فى تكوين وعى أدبىّ لأكثر من جيل .. وأن **زكى نجيب محمود** من الرواد الأوائل الذين وضعوا أساس الفكر الفلسفى العربى ، وأشاعوه فى نطاق الثقافة العربية ، وقد شارك منذ عام ١٩٧٠ فى حقل التراث فأدخله ضمن اهتماماته الفكرية ، كما كسب سمعة عريضة فى الوطن العربى بجهده الفكرى وإنتاجه الوفير ، وخدماته الثقافية المبدعة ، وجرأته فى قول ما يعتقده ، بقوة المفكر وبلاغة الكاتب .. وأن **فؤاد زكريا** ، شخصية بارزة فى الفكر العربى يتميز إنتاجه بالغنى والوفرة ، وتتميز ترجماته لعدد كبير من الكتب الفكرية بالدقة والتمكن النادر ، وتسد مؤلفاته ، عن أقطاب الفكر العربى ، ثغرات هامة فى الفكر العربى الحديث ، ولأنه بجولاته الجدلية الإبداعية مدافع عن الثقافة المبدعة ، ويمثل مرحلة الفكر العربى الحالى ، بجدليتها وتعقدها . ومواجهتها لهموم العصر ، والشئون

القومية العربية ، ببلاغة متفوقة ومنطق سليم وحجة جريئة فى الحق .. وأن **محمد مهدى الجواهرى** يمنح جائزة الانجاز الثقافى والعلمى لأول مرة فى تاريخ جائزة العويس ، لما يشكله شعره من قيمة فنية عالية ، ولتجربته الحياتية والفكرية ولمضامين شعره ذات التميز الواضح ، والحضور المتصل على الساحة العربية .

●●

وفى اليوم الذى أعلنت فيه الجائزة ، باح الفائزون للجمهور الذى غصّت به قاعة «الكريستال» بجوانب من تجربتهم الإبداعية ، وشارك فى هذا الحفل المهيب : **بدر الدين عراودكى** ممثلا لمعهد العالم العربى فى باريس ، **وسليمان فياض** ممثلا للرابطة المصرية لاتحاد كتاب آسيا وافريقيا ، وكذلك رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب فى تونس ، **وناصر الظاهرى** ممثلا للأمانة العامة لجائزة **سلطان العويس** الثقافية .

وعلى هامش إعلان الجوائز ، اقيمت فى الأيام الثلاثة التالية : أمسية شعرية للشاعرين : **الجواهرى** ، **وسعدى يوسف** ، وثلاث ندوات ثقافية ، تحدث فيها **الفريد فرج** عن تجربته المسرحية فى إطار تجربة المسرح العربى . وألقى **سعد الله ونوس** كلمة **عبد الرحمن منيف** (الذى تخلف عن الحضور لمرضه) عن الرواية العربية فى إطار تجربته ، **وتحدث إحسان عباس** عن النقد الأدبى فى إطار تجربته ، **وفؤاد زكريا** عن الفكر العربى المعاصر.كما يراه . ومن الطبيعى أن الأمانة العامة لهذه الجائزة ستنشر نصوص هذه الكلمات واللقاءات مع مثقفى الإمارات ، وجمهورها الشغوف بالأدب والإبداع ، فى كتاب خاص .

ومع الساعات الأخيرة ، لهذه الأيام الأربعة فى **الشارقة ودبى** ، أعلنت «أمانة» **جائزة سلطان العويس الثقافية** ، استقلال الجائزة عن صاحبها ، وعن اتحاد كتاب إمارات العربية المتحدة ، فقد صارت مؤسسة مستقلة ، أوقف مؤسسها لها مالا خاصا بها ، لا يورث ولا يسترد ، ويخصص ريعه لهذه الجائزة وتطويرها ، لكى تمنح كل عام بدلا من كل عامين ، ولكى تتعدد مجالات جوائزها لشتى فروع المعرفة والإبداع العربى للمفكرين والعلماء والمبدعين . وفى الوطن العربى خاصة (حبذا لو أضيفت إلى أعلام هذا الوطن أعلام أخرى مهاجرة برايات الثقافة العربية فى مهاجر الدنيا بعيدا عن الوطن الأم) .

●●

وفى العدد القادم ستنشر «إبداع» نصّ كلمة الشاعر العربى **«سعدى يوسف»** عن تجربته الشعرية ، والندوة الثقافية التى أجراها الجمهور ، على الهواء ، مع الشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** ، فى تليفزيون **«أبو ظبى»** بالإمارات العربية المتحدة ، حول قضايا الشعر والثقافة والإبداع .

أصدقاء إبداع

قطوف

« صورة من الطفولة »

شعر : د . عبد المنعم الخطيب (اسيوط)

فى حصة إملاء ......
وقف الأستاذ يخاطبنا ....
افتح كراسك .. واكتب فى وسط السطر
« البيت »

وفتحت الكراس ... كتبت ....
الأب : يكد ويشقى طول الوقت
كى تنعم كل الأسرة بالدفء ...
والأم ... الأم سكنٌ ....
نتكوم فى أحضان الأم ...
عند الشدةِ نبكى .. نبكى .. « فبكيت » .
والأخوةُ ... نضحك .. نلهو .. نجرى
نتحامى دوما حين يثور الآباء بظلّ الأخت .
وكتبت ... كتبت ... كتبتُ
وحين انصرف الأولاد .. خرجت
فرحوا ... وفرحتُ ،
فقد كنا نعدو صوب البيت .

لكنى ما إن فُتحَ الباب
حتى ادركت .. بأنى تهت ...
تهتُ .

رسالة إلى سيدة

من شعر : جمال نصير (القاهرة)

علّمنى حبُك ـ سيدتى ـ الوانَ الطبِّ
فبرعتُ طبيباً فى الحبِّ .. وفى طبِّ القلبْ
وعرفت حديث النبضاتْ
وحنينا بين الخفقاتْ
ونداء لا يدركُ سرَّه
غير العشاق .. العشاقْ

ملخص لما قالته الفراشة

من شعر : أحمد المريخى ـ (سوهاج)

انا بزّيّة المنفى .. وذا الجَبلُ
يحنُّ إلى : هل تأتى ؟ !
وهل يأتى فتى (سوهاج) ؟
... يمزج فى خليج الفُلْكِ طرفَ السُدِّ
.. يسحبنا بصوتِ الربِّ
.. يرفعنا إلى (ذى قار) ؟ !

الى فارس النغم الجميل

إلى روح عميد الموسيقى العربية

« محمد عبد الوهاب »

من شعر : « رفعت عبد الوهاب المرصفى » ـ شبرا

يا فيض نهر إلى اعماقه ارتدّا
ارض الغناء ارتوت واغرورقت مدّا
خزائن الفنِّ بالألحان عامرةٌ
من شاء منها فيوضاً يقصد الوردا
يا ايها النبع عد للنهر مقتبطا
كل (العطاشى) ارتووْا من فنكم شهدا

عقارب الدمار

من شعر : « **محمد محمد محسن** »
ـ كفر الشيخ

عقارب الدمار لاهثةٌ
والصرخة ـ النبوءة ـ المدوِّيةْ
تحذِّرُ العَصيَّ من عناده الغبيّ
وتنذر الغرير بالسقوط فى مستنقع الندامةْ
وتُبصرُ الفناء تحت خدعةِ الغصون
... زاحفا إلى مداه

غموض

من شعر : **شاكر محمد أبو السعود**
ـ الإسكندرية

ما بالها تُلقى إلىّ وشاحَها
وتعيد أغنية لطير قد رحلْ ؟
وترددُ اللحنَ القديم تنازلا
لكانما وحىٌ الم بها .. نزلْ ؟ !
اخذت تناشدنى البقاء جوارها
يغتالها املٌ توهج واشتعلْ

مرثية لسيناء

إلى الشاعر الراحل : **فتحى سعيد**

من شعر : **حاتم عبد الهادى السيد**
ـ العريش

« عم مساءً يا أبى »
قلتها ...
والمسافة بين التهاب الشفاه
وبين احمرار الجفون
ابتداء
« عم مساءً يا أبى »
ورحيق الرضاب
المسافر عبر الضياء

ينوح على وجنتيها ..
ثلاثون عاما ،

ولم يبلغ النهرُ أىَّ انتهاء
فأى الدماءِ تُسالُ ؟
وأى الدموع تراقُ ؟

الرحيل

من شعر : **متولى البراجيلى**

ترحل أسرابِ العصافير جماعاتٍ
قبيل موسم الشتاء

تشتهى البقاء والهدفْ

تاركة أعشاشها خلف ظهورها
مشاعاً للظلام ، والتذكر الصُدفْ

وأنت أيها المقاتل الصغير
كيف تُزمع الرحيل فجأة

مشيِّعا ارضَ الوطنْ ؟
(هل اختيار ؟
ام ترى كف الزمنْ ؟)

أمنية

من شعر : **توفيق خليل ابو إصبع**
ـ البحرين

منيت نفسى بالهوى
يا للمنى !

ما بين أزهار الخيال
وبين أشواك النوى
عمرى ذوى
صبحى ضرير
ليلى أسير

والدمع لا يجرى على خدى
ولكن فى سراديب الضميْر

الغربة

من شعر : **محمود كمال شملاطة**
(الرياض)

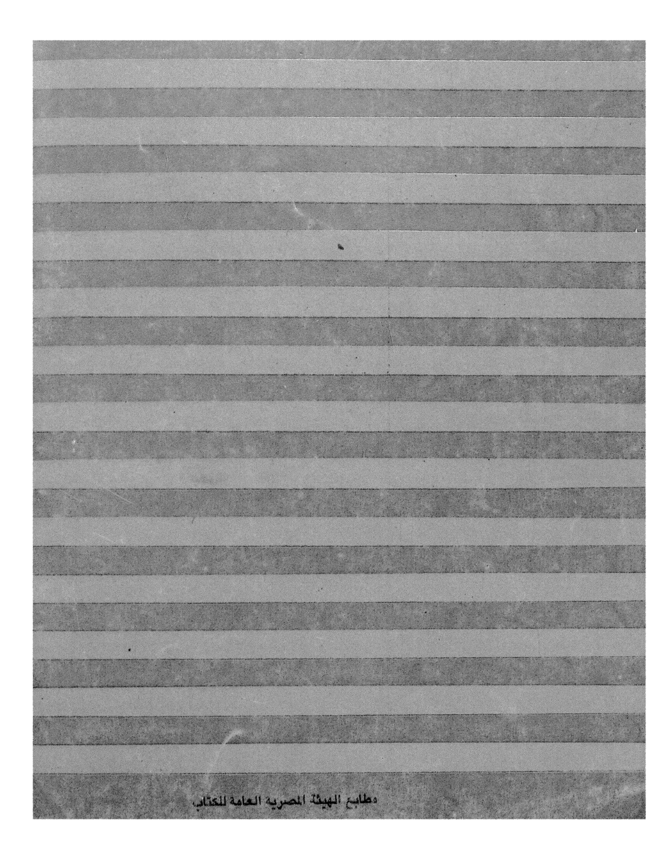
لغربة تنهشنى ..
وتدور ببطءٍ أيامى
الغربة تشطرنى
وتضيع بقايا أحلامى
تتسكع لحظاتى ..
فى درب اليأس الشتوىّ
تلقينى اشواقى ...
فى درب الحزن الأبدىّ
تصرخ انفاسى ...
تشكو زمن القهر
تبكى جرح الصدر
.. رحيل العمرْ
وتدور ببطء أيامى
وتضيع بقايا احلامى .

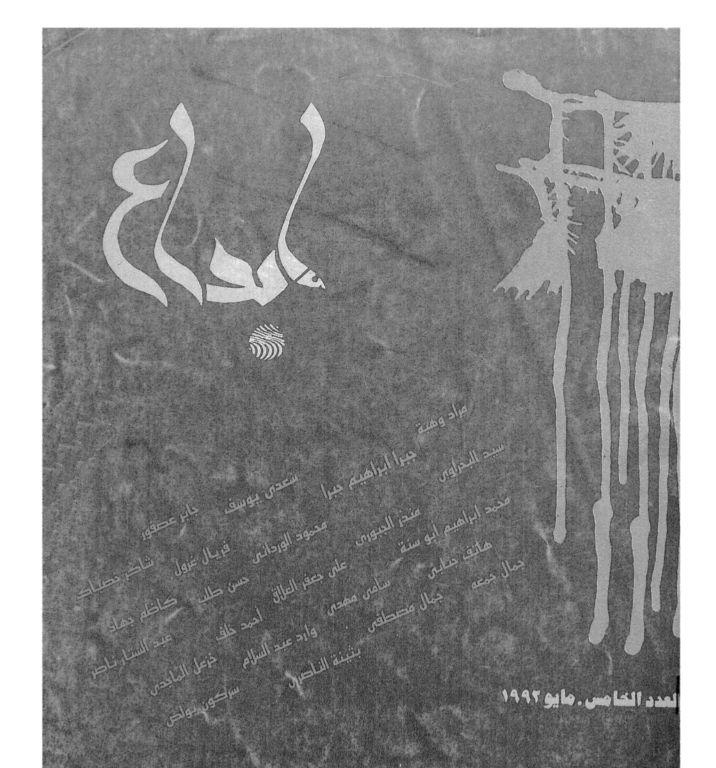
الى امرأة راقية جدا

من شعر : **عبد السلام لصيلع**

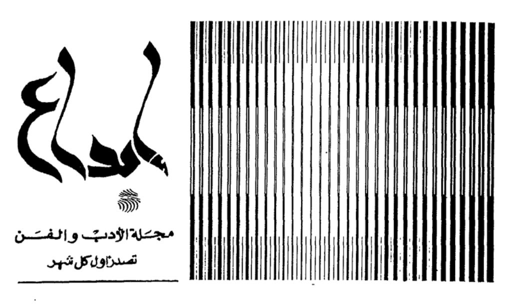
(تونس)

أنت كتاب عشق
اقرأُهُ
ويقرأنى
وأنا سرٌ مغلق
لا توجد فى الدنيا امرأة
سوى أنت .. تفتحنى .

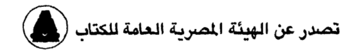

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



إبداع
مراد وهبة
جبرا ابراهيم جبرا
سيد البحراوى
سعدى يوسف
جابر عصفور
منذر الجبورى
محمود الوردانى
فريال غزول
محمد ابراهيم ابو سنة
على جعفر العلاق
حسن طلب
هاتف جنابى
سامى مهدى
كاظم جهاد
جمال جمعه
جمال مصطفى
أحمد خلف
وارد عبد السلام
عبد الستار ناصر
خزعل الماجدى
بثينة الناصرى
سركون بولص
العدد الخامس . مايو ١٩٩٢


ابداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد

. وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص . ب ٦٢٦ ـ تليفون ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة العاشرة • مايو ١٩٩٢ • شوال ١٤١٢

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

بتهوفن ليس هتلر

عندما كانت آلاف الطائرات الألمانية تشن غاراتها الوحشية على لندن فى الحرب العالمية الثانية فتحولها إلى جحيم ، كان راديو لندن يذيع على البريطانيين سمفونية بتهوفن التاسعة فيملؤهم الشعور بالجلال والشجاعة والأخوة والإنسانية ، خاصة حين تعلو أصوات الكورال فى الحركة الأخيرة مهللة بأنشودة شيللر :

أيتها الفرحة ، يا شرارة الآلهة الجميلة*
يا بنت جنة المأوى
إننا نطوف بكعبتك المقدسة ، أيتها السماوية
وسحرك الرائع يعقد بيننا من جديد
ما قطعته يد العنف والقسوة
ويتآخى البشر
ومن فوقهم يرفرف جناحك الرقيق

بيتهوفن موسيقار ألمانى . وشيللر شاعر ألمانى ، لكنهما فى تلك اللحظات كانا يقاومان هتلر مع كل شعوب الأرض لأن الفن العظيم خير عميم ينتمى للأمة التى أبدعته بقدر ما تنتمى هذه الأمة للإنسانية ، ويقاومها حين تندفع فى طرق الشر والعدوان حتى يردها إلى سواء السبيل .

لم يقاطع البشر موسيقى بتهوفن أو فلسفة هيجل أو شعر جوته لأن هؤلاء ألمان ، ولو فعلوا لما اختلفوا عن هتلر فى شىء ، ولعجزوا بالتالى عن مقاومته . وإنما تميزوا عنه وتصدوا له وغلبوه ، لأنهم حاربوه باسم الإنسانية كلها لا باسم قومية بالذات . ولم يخلطوا بينه وبين بتهوفن ، أو بينه وبين ألمانيا ، فألمانيا التى أنجبت بتهوفن ليست هى التى أنجبت هتلر . ألمانيا التى تغنى وتفكر وتكتب وتحلم بالسلام والحرية ليست ألمانيا التى تصنع الطاغية وتشن الحرب وتفرق بين الشعوب والأجناس .

* من ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ـــ بتصرف .

هذا الدرس الجدير أن يعلمنا ألا نخلط بين الخصم الأجنبى وثقافته ، أجدر أن يعلمنا ألا نخلط بين الخصم العربى وثقافته التى هى ثقافتنا نحن أيضا ، فإذا كان هذا الخصم طاغية مستبدا فهى ثقافتنا نحن وحدنا وليست ثقافته .

ولقد قرأت فى صحيفة تصدر فى الكويت أن بعض المسئولين عن التعليم هناك أسقطوا من برامج الدراسة الأدبية قصائد الشعراء العراقيين . وقد جاء هذا ضمن مقال لكاتب كويتى يندد فيه بهذا الاتجاه الطائش الخطر ، فحمدت الله لأن بلادنا ما زال فيها رجال عقلاء يستطيعون أن يقولوا كلمة الحق ، حتى فى الظروف التى تغرى بالطيش والحماقة ، وإن لم يصلنى ما يفيد أن الذين تجاوزوا الحق رجعوا إليه .

وليست هذه الحادثة جديدة فى بلادنا أو فريدة ، فطالما خلطنا بين السياسة والثقافة ، وأطلقنا العنان لعواطفنا الجامحة وحكمناها فى علاقاتنا الإنسانية والثقافية سواء مع العالم الخارجى أو فى العالم العربى بين بعضنا وبعضنا الآخر .

عندنا كتاب يطلقون على الثقافة الأجنبية أحكاما خاطئة ويلصقون بها تهما باطلة لا يبررها إلا عداؤهم المبرر للسياسة العدوانية التى تتبعها معنا بعض الدول ، وبتأثير من هذه السياسة يقولون إن الثقافة الأوربية ثقافة استعمارية ، أو ثقافة منحلة ، ويعتبرون وجودها فى بلادنا وأثرها فى ثقافتنا نوعا من الغزو والاحتلال ، فلا فرق عندهم بين شكسبير وكتشنر ، أو بين جى دى موباسان وجى موليه ! .

وأكثر مدعاة للأسف أن يقع هذا الخلط فى الإطار القومى ذاته ، فتؤثر الخلافات والخصومات العربية هنا وهناك فى نشاطنا الثقافى ، وينظر بعضنا إلى ثقافة البعض الآخر وكأنها عدو من الأعداء .

هكذا فعل بعض الذين اختلفوا مع السياسة المصرية فى السبعينيات فدعوا إلى مقاطعة الكتب والصحف والمجلات والأفلام والمسرحيات والأغانى المصرية . وشنوا على طه حسين ، ونجيب محفوظ . وإحسان عبد القدوس حملات عنيفة شعواء لم يكن لها تأثير يذكر ، لأن الثقافة المصرية أساس فى الثقافة العربية وفى الوجدان القومى الذى لا يمكن أن ينكر شيئا من مكوناته وإلا تمزق وانهار .

وما يقال عن موقف البعض من الثقافة المصرية فى السبعينيات يقال عن موقف آخرين من الثقافة العراقية الآن .

●

لقد كان الغزو العراقى للكويت كارثة من الكوارث التى حلت بالعرب نتيجة للنظم المستبدة التى خيمت على بلادهم . والنظام العراقى الذى اكتوى بناره الكويتيون والعرب عامة نتيجة لهذا الغزو اكتوى بناره العراقيون أولا ، وخاصة المثقفين الذين أعتبرهم جميعا ضحايا ، من رحل منهم ومن أقام ، ومن زج به فى السجن أو ترك خارجه تحاصره عيون السلطة وتحصى عليه حركاته وسكناته ، وتبتز ولاءه ابتزازا ، وتفرضه عليه فرضا بالترغيب تارة وبالترهيب تارة ، فإن انصاع وأطاع وإلا فمصيره معروف محتوم .

هؤلاء المثقفون الذين وقعت بلادهم بين شقى الرحى فريسة لحملات النظام المستبد وحماقاته من ناحية ،

ولغارات الأعداء الذين اتخذوا من غـزو صدام حسـين للكويت ذريعة لتدمير العراق كله من ناحية أخرى ـ هؤلاء المثقفون بحاجة إلينا الآن ، ونحن أيضا بحاجة إليهم .

نحن نحتاج إلى الثقافة العراقية لأنها أساس فى ثقافتنا القوية عامة وفى ثقافتنا الطليعية بالذات .

إن حركة التنوير والتحـديث التى أسهمت فيها مصر بالنصيب الأوفى تتعرض لعـدوان شرس وحصـار قاتـل تضربه عليها الاتجاهات الرجعية المتخلفة التى ظهر أمرها واستفحل خطرها نتيجة للمحن التى تعاقبت على المراكز الثقافية الكبرى فى الوطن العربى ، وفى مقدمتها القاهرة ، ودمشق ، وبيروت ، وبغداد .

فإذا أردنا لحركة التنوير أن تخرج من هذا الحصار ، وأن تسترد وحدتها وقدرتها على الفعل والتأثير فعلينا أن نمد أيدينا للمثقفين العرب المستنيرين فى كل مكان .

علينا أن نميز بين صدام حسين وبدر شاكر السياب ، بين العراق الذى ساقه الطاغية مرغمـا لغزو الكـويت ، والعراق الذى يكتب ، ويغنى ، ويقاوم الطغيان ، ويحلم بالسلام والديمقراطية والتقدم .

إن ثقافة العراق المستنير سند للمستنيرين فى العالم كله وفى بلادنا بالذات . وفى مـواجهة الكـوارث الأدهى التى يمكن أن تعصف بنا ليس لنا إلا ملاذ واحد هو ثقافتنـا القومية الحافظة لوجودنا ، القادرة على إنقاذنا من التخلف والتمزق والانحلال .

لهذا نحتفى فى هذا العدد بالكتاب والشعراء والفنانين العـراقيين الـذين عرفنـاهم فى الماضى والـذين نكتشفهم اليوم ، المبعثرين فى المنافى ، والمقيمين فى الوطن ، فمجلة « إبداع » منبر من منابرهم ، لأنها منبر لكل عربى مبدع ، ولكل فكر مستنير .



رجاء النقاش

فى العـدد القادم

المتنبى .. والشيخ الشعراوى !

مُثل التنوير فى هذا الزمان

الغاية من هذا البحث معرفة ما إذا كانت مثل التنوير صالحة فى هذا الزمان . وهذه المعرفة تستلزم تحديد هذه المثل. وفى عبارات موجزة يمكن القول بأن هذه المثل تدور على مبدأ واحد هو **سلطان العقل الإنسانى** . وقد تناول الفيلسوف الألمانى العظيم « **إيمانويل كانط** » هذا السلطان وأوضحه فى مقال له بعنوان : **جواب عن سؤال : ما التنوير ؟** » نشره عام ١٧٨٤ فى مجلة شهرية فى **برلين** وفى هذا المقال يعرف **كانط** التنوير بأنه :

« هجرة الإنسان من اللا رشد ، والإنسان هو علة هذه الهجرة . واللا رشد هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير إرشاد من الآخرين . وهذا اللا رشد هو من صنع الإنسان ، عندما لا تكون علته مردودة إلى نقص فى الفهم ، وإنما إلى نقص فى العزيمة والجراة . فى استخدام العقل من غير إرشاد من الآخرين . كن جريئا فى إعمال عقلك هو شعار التنوير .

ومن هذه الزاوية يقال عن العقل إنه مستقل واستقلال العقل يعنى أنه عقل ناقد . وهذا هو السبب فى تعريف التنوير للفلسفة بأنها العادة المنظمة للنقد . وهذا التعريف لا يساير التعريف التقليدى للفلسفة[1] .

والوحدة العضوية بين الفلسفة والنقد دفع التنوير إلى اثارة الشكوك فى مشروعية الميتافيزيقا أو بالأدق ، فى مشروعية المطلق . وهذا هو السبب الذى من أجله أدخل « **كانط** » مفهوم المطلق فى مجال الفلسفة ، فى مفتتح الطبعة الأولى من كتابه : « **نقد العقل الخالص** » يقول :

ان للعقل خاصية متميزة فى انه محكوم بمواجهة مسائل ليس فى الإمكان تفاديها . إذ هى مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق . سواء وصفته بأنه الله

أو الدولة ، ولهذا فإن تاريخ الفلسفة ، عند « كانط » هو تاريخ هذا العجز .

و « **كانط** » يميز بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص المطلق ، وحالة **اقتناص** المطلق . والأمر الحاصل أن ثمة محاولات عديدة فى البحث عن المطلق ، ولكنّ تصورَ اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يوقع الإنسان . فى فى الدوجماطيقية • . وهذا هو مغزى قول كانط « **لقد ايقظنى هيوم من سباتى الدوجماطيقى** » . ذلك أن الإنسان بمجرد اقتناصه المطلق فإن هذا المطلق يصبح نسبيا : ويتوقف عن أن يكون مطلقا ولهذا فإن عبارة « **بروتا غوراس** •• » : « **الإنسان مقياس الأشياء** » ما زالت مقبولة حتى الآن . ومع تغيير طفيف يمكن القول . « **الإنسان هو مقياس المطلق** » ويمكن اعتبار هذه العبارة **شعار التنوير** ومن ثمار هذه العبارة نسبية المعرفة ، وليس المذهب النسبى ، لأن النسبية كمذهب تنكر الحركة الجدلية فى تحول المطلق إلى نسبى ، أما نسبية المعرفة فتشير إلى أن ثمة ما وراء ، أى اللا مشروط .وهذه الحركة الجدلية بدورها تمنعنا من الوقوع فى **المطلقية** ، أى **الدوجماطيقية** . التى تنشد فرض حقيقة واحدة بفعل القوة التعسفية . ولهذا فإذا تبنى كل نسق اجتماعى امتلاك حقيقة واحدة . يتصورها على أنها مطلق ، يصبح لدينا أكثر من مطلق ، وهذه نتيجة مناقضة لطبيعة المطلق ، الذى هو بحكم طبيعته واحد لا يتعدد وهذا هو السبب الذى من أجله لا يكون فى الإمكان حدوث التعايش السلمى بين المطلقات ، لأنها فى هذه الحالة تفقد مطلقيتها .

وإذا جاز لنا الأستعانة بمصطلحات « **دارون** » يمكن القول بأن المطلقات فى حالة تعددها ، الصراع من أجل الوجود والبقاء للأصلح .

بيد أن هذا الصراع يمارسه النسبى (أى الإنسان) باسم المطلق . ولهذا فإذا اعتنق إنسان مطلقا ما فإنه يناضل من أجله إلى الحد الذى يشعل فيه حربا ضد من يعتنق مطلقا آخر . وهذا ما أسميه « جريمة قتل لا هوتية »[٢] .

ولهذا يمكن اعتبار « **التنوير** » **أعظم ثورة فى تاريخ البشرية ، تربى البشر على كيفية اجتثاث هذه الجريمة اللا هوتية** . بيد أن هذه التربية ليست بالأمر الميسور .

وقد واجه **التنوير** نقدا فلسفيا ودينيا عنيفا . **فلسفيا** ، جاء النقد من مدرسة **فرنكفورت** وعلى الأخص من « **أدورنو** » « **وهوركهيمر** » فى كتابهما « **ديالكتيك التنوير** » ويحاول المؤلفان فى الكتاب الأول توضيح السبب الذى أدى إلى سيادة الفاشية والثقافة الديمقراطية فى أوروبا ، فى أعلى مسارها . والسبب عندهما ، مردود إلى أن **التنوير** المسئول عن التقدم الاجتماعى والثقافى والمادى ، يحمل فى طياته بذور التراجع إلى أشكال بدائية مضادة للتنوير وهذه هو **ديالكتيك التنوير** حيث ينقلب التنوير على نفسه ، ويتحول إلى بربرية جديدة . وهى الفاشية . ومن ثم فإن العقل يصبح اللا عقل[٣] .

وفى الكتاب الثانى ينوه « **هوركهيمر** » بأن الفلسفة

● معناها توهم امتلاك الحقيقة المطلقة .

●● فيلسوف سوفسطائى عاش فى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد .

البرجوازية ، من حيث هى تجسيد للتنوير ، هى عقلانية . بحكم طبيعتها . بيد أن هذه العقلانية تحولت ضد نفسها وسقطت فى مذهب الشك أو الدوجماطيقية . ولم يبق بعد ذلك شىء من العقل . هذا بالإضافة إلى أن العقل هو الوسيلة التى يتجذر بها الإنسان فى **المجتمع أو يتكيف إلى الحد** الذى يتحكم فيه العقل فى الغرائز والعواطف[٤] . وهذا هو السبب الذى دعا **كانط** إلى القول بأن « **جمود الحس أساس ضرورى للفضيلة** »[٥] . وبهذا المعنى يقول « **هوركيهمر** » إن العقل يصبح آلة حاسبة تصدر أحكاما تحليلية ، وتستبعد الأحكام التقويمية . وفى تقريرى أنه إذا عرفنا أن ابتداع الآلات الحاسبة والكومبيوترات هى من ثمار الثورة العلمية والتكنولوجية ، التى هى ثمار التنوير فعلى مدرسة « **فرنكفورت** » عندئذ معارضة هذه الثورة .

أما **دينيا** فقد واجه التنوير نقدا غير مباشر من قبل الأصوليين عبر مفهوم الحداثة الذى هو من ثمار التنوير **والأصولية** ، تاريخيا ، يعود ظهورها إلى بداية هذا القرن وأغلب الظن أن الذى مهد لسكّ هذا المصطلح هو سلسلة كتيبات صدرت بين عامى ١٩٠٩ ــ ١٩١٥ ، بعنوان : « **الأصول** » بلغ عددها اثنى عشر كتيبا ، وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة أرسلت إلى القساوسة واللاهوتيين تنقد محاولة المسيحية التكيف مع الحداثة ، أى مع العلم ، ونظرية التطور ، والليبرالية ، وتلتزم بحرفية النص الدينى ، أى رفض تأويله .

وهكذا **يمكن تعرف الأصولية بأنها معاداة الحداثة ومعارضة** الرأسمالية المستنيرة التى تخلصت من الرؤية الكونية الدينية . ومن هذه الزاوية . فإن **الأصولية تفترق** عن المحافظة . فالمحافظة تقبل الاقتضاب فى الحديث عن دور الدين ، وتقبل العالم الحديث على أنه المجال الذى يمارس فيه **اللا هوتيون مهمتهم** . أما **الأصوليون** فيرفضون العقل الحديث . ولهذا فإن فكرتهم المحورية ليست فى ترجمة الدين إلى المقولات الذهنية للحداثة ، ولكن **تغيير هذه المقولات بحيث يمكن** اقتناص الدين . وأيا كان الأمر . فإن **الحركة الأصولية** أصبحت ظاهرة دولية وسأجتزىء هنا عند نوعين « من الأصولية الدينية ، وهما : الأصولية المسيحية ، والأصولية الإسلامية .

تجسدت **الأصولية المسيحية فى الغالبية الأخلاقية** » التى نشأت كحركة دينية فى عام ١٩٧٥ بقيادة **جيرى فولول** بهدف تحرير أمريكا من القيد على التسلح . وتأسيس شبكة دفاع عسكرية ، والتوسع فى الدعاية ضد الشيوعية . ومن أجل تدعيم هذه الغاية عقد « **فولول** » تحالفا بين أتباعه ، والكاثوليك ، واليهود والمورمون بهدف إطلاق الرصاص اللاهوتى على الليبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية على حد تعبير فولول[٦] .

أما « **الأصولية الإسلامية** » فتوازى **الأصولية المسيحية وتمثلها الجماعات الإسلامية** التى أسسها : **أبو الأعلى المودودى** » « باكستان » و « سيد قطب » (مصر) و « وخومينى » (إيران) .

ويتصور هؤلاء الثلاثة أن الرأسمالية الغربية والشيوعية الشرقية ، هما **معسكرا الجهل** . ولهذا ينبغى إزالتهما حتى يقوى الله الوحدة بين العرب والإسلام . ولكن إذا تطلع المسلمون إلى القوة فى مجالات أخرى فإنهم يصبحون موضع احتقار[٧] . ولكن ماذا يعنى الجهل ؟ الجهل عند « **سيد قطب** » محصور فى عصر النهضة ، والإصلاح الدينى ، والتنوير وواجب المسلمين المناضلين القضاء على هذه الظواهر الثلاث ولكن بشرط : أن يتم

القضاء بالحروب الدينية ، وليس بالوسائل السلمية : وقد نظر هذا الشرط مفكر الثورة الإسلامية الإيرانية « على شريعاتى » فى كتابه المعنون « سوسيولوجيا الإسلام » وفيه يفسر التاريخ بمصطلحات دينية فهو يرى أن قصة « هابيل وقابيل » هى بداية حرب ما زالت مشتعلة حتى هذا الزمان . وسلاح كل من هابيل وقابيل هو الدين . وهذا هو السبب فى أن حرب دين ضد دين هو الثابت فى تاريخ البشرية . فمن جهة لدينا دين الشرك ، أى الدين الذى يشرك بالله ويبرره فى المجتمع وفى التمييز بين الطبقات ومن جهة أخرى لدينا دين « التوحيد » الذى يبرر وحدة الطبقات والأجناس ويقرر « شريعاتى » أنه بسبب هذه الحرب الضرورية بين الشرك والتوحيد فإن أهم مبدأ إسلامى هو قدرة الإنسان على تقديم ذاته للاستشهاد وهذا مبدأ إسلامى هو الذى يحث المسلم على الانخراط فى الحرب من غير تردد . ومن هذه الزاوية فإن الموت ليس هو الذى يختار الشهيد وإنما الشهيد هو الذى يختار الموت ، بوعى وبإرادة . والمسألة هنا ليست مسألة تراجيدية ، وإنما هى مسألة نموذج يحتذى لأن الشهادة بالدم أرفع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد المناضل(٨) .

وهنا لابد من إثارة القضية التالية : إذا كان ثمة علاقة عضوية بين الدين والاقتصاد فى تاريخ البشرية فالمسألة الأساسية هى فى الكشف عن طبيعة الطبقة الاجتماعية التى تلائم الأصولية الدينية . وتناولُ هذه المسألة بأسلوب علمى يستلزم البحث عن العلاقة بين الأصولية والحضارة على أساس أن الأصوليين يزعمون أن رسالتهم تدور على إنقاذ الحضارة الإنسانية . قول شائع أن الأصولية ضد الماركسية والليبرالية بيد أن هذين التيارين من نتاج « التنوير » . يقول « انجلز » : إن الأشتراكية الحديثة فى الأصل ، تبدو كامتداد منطقى للمبادىء التى أرساها الفلاسفة الفرنسيون فى القرن الثامن عشر » ثم يستطرد قائلا : « إن العظماء ، فى فرنسا الذين مهدوا عقول البشر لا ستقبال الثوريين ، لم يقبلوا اى سلطان خارجى أيا كان فكل شىء خاضع للنقد ، وكل شىء يبرر ذاته أمام محكمة العقل ، أو يعتبر نفسه كأنه غير موجود . وهكذا أصبح العقل هو وحده مقياس الأشياء .

ولكن ماذا يعنى « انجلز » بقوله « امتداد منطقى » جواب « انجلز » أن ذلك مردود إلى العلاقة الجدلية بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية فهو يرى أن التناقض بين خاصية الفكر الإنسانى المتصورة بالضرورة على أنها مطلق وبين وجودها فى الكائنات البشرية ، التى لا تفكر إلا بطريقة محددة ، وهو شرط ليس فى الإمكان حلّه إلا فى مسار التقدم اللا نهائى وبهذا المعنى ، فإن الفكر الإنسانى سلطان نفسه ، وليس سلطان نفسه ، وقدرته على المعرفة لا محدودة بقدر ما هى محدودة . فالفكر الإنسانى إذن سلطان نفسه . وهو لا محدود من حيث استعداداه ، وإمكاناته ، وغايته التاريخية العظمى ، ولكنه بلا سلطان . ومحدود فى تحققه الفردى(٩) .

وقد بلور « لينين » هذا الديالكتيك فى كتابه « المادية والنقدية التجريبية » تحت عنوان : « الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية » حيث يقرر أن التمييز بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية هو تمييز غير محدود ، بحيث يمنع العلم من أن يصبح « دوجما » (عقيدة) ؛ بالمعنى الردىء لهذا اللفظ ، ويمنعه من أن يصبح ميتا . ومتجمدا ومتكلّسا . بيد أن هذا التمييز هو محدود بالقدر الذى يسمح لنا بفك الاشتباك بيننا ، وبين النزعة الإيمانية المغلقة ، والنزعة اللا ادرية(١٠) .

ومن هذه الزاوية فإن الأصولية هى ضد الليبرالية والماركسية . لأنها ترفض **التنوير** كما ترفض الحداثة التى هى ثمرة التنوير وحيث أن الحداثة مكافئة للثروة العلمية والتكنولوجية التى هى روح القرن العشرين ، فإن الأصولية يمكن اعتبارها « نتوءاً » فى مسار الحضارة الإنسانية ومن هذه الزاوية يمكن الكشف عن الطبقة الاجتماعية المسايرة لهذا النتوء الثقافى . وهذه الطبقة لا يمكن أن تكون الطبقة الرأسمالية المستنيرة . فهى اذن طبقة رأسمالية غير مستنيرة وأنا أسميها **الرأسمالية الطفيلية** ـــ لا تتصاعد ثراء بطريقة صاروخية ومن ثم فهذا النوع من الرأسمالية ينفى الإنتاج فى مجالات النشاط الإنسانى . ويتبنى أنشطة طفيلية مثل المخدرات والسوق السوداء . والاتجار فى أنشطة غير مشروعة . ومن هذه الزاوية ، فإن **الرأسمالية الطفيلية** تشارك **الأصولية** فى الوقت ضد المسار الحقيقى للحضارة الإنسانية التى هى إنتاج بالمعنى الواسع لهذا اللفظ ، أى **الإنتاج الحضارى** ، وليس مجرد الإنتاج الاقتصادى .

يبين كما تقدم أنه من اللازم تمثل مثل التنوير ، ليس بأسلوب سلبى ، وإنما بأسلوب يمهد الطريق للمسار الحقيقى للحضارة الإنسانية .

---

(1) Peter Gray, The Enlightenment, Newyork, Norton company 1977, p. 130 .

(2) Mourad Wahba (edit), Roots of Dogmatism, Cairo, Anglo. Egyptian Bookshop, p. 234.

(3) Adorno Hokheimer, Dialechic of Enlightenment, London, Verso, 1979, p. 90.

(4) Horkheimer, Eng of Reason, guoted From Dialectic of Enlightenment, p. 95.

(5) Ibid.

(6) Falwell Listen A rica, New York, Doubleay 1980, pp. 16—81.

(7) Abd alslom yasin, Call to cad in of jam aa, 1975.

(٨) مراد وهبة ، الأصولية والعلمانية فى الشرق الأوسط ، مجلة المنار ، القاهرة ، عدد ٤٩ ، ص ٨٤ ــ ٩٧ .

(9) Engals, Anti- Duhring, Moscow, Foreign Langueses Publisging Honse, pp. 27- 28.

(10) Lenin, Moterialism and Engirio - Criticism, p.

زهرة الأقحوان

وحدها فى برارى من الشوك ..

.. تأكلُ أحدَاقها ..

.. زهرةُ الأقحوانْ

تتذكر عند السماء الذى ..

.. فاض فى قلبها بالأسى ..

تتذكر بعض القلوب

« الرحيمة »

تلمسُها فى حنانْ

حين كان الأمانْ

وارفاً وأغانى الكمانْ

تصطفى عودها لتراقصهُ

والندى مهرجانْ

تتذكر هذى الوجوة التى ..

.. لم تعدْ منذ غابت

والنسيم الذى جفَّ ..

.. ماء الغديرَ المهاجرِ ..

حلمَ الزمانْ

وحْدها زهرةُ الأقحوانْ

تنحنى للعواصفِ ..

.. يمتصُّها حزُنها

تعرفُ الآنَ ..

أن الذى كانَ .. كانْ

لن يعود لها ما اشتهتهُ

ولن يسبح البدرُ ..

.. بين تلافيفِ أوراقها

مثلما كان يفعلُ دوماً

حين كانت تَثَنَّى

بين أيدى الحسانْ

ليتها تستطيع الرحيلَ إلى حيث ..

.. تلقى أحبَّتها

حيث يجرى نهارٌ من الماءِ

بين الغُصُونِ اللِّدَانْ

ليتها تستطيعُ الدخول ..

.. لصيف طفولتها من جديدْ

ليتها ليتها ..

.. لوعةٌ من سراب يراقُ

وتعجزُ عنهُ اليدانْ

وحدها زهرةُ الأقحوانْ

تتأملَ هذا الرحيلَ

الطويلَ الذى تشتهيهِ

« يفارقها »

وهى تبقى هنا ..

تنحنى لاعتقال المكان

جــابر عصفــور

لماذا ينتكس التنوير ؟

كان نموذج رجل الدين الذى سعى زمن التنوير إلى تـأكيـده ، بمختلف تجلياتـه ، هـو نمـوذج « المتكلم » العقلانى الذى يتقن من علوم الدين قدر ما يتقن من علوم الفلسفة ، كما قال الجاحظ قديما ، أو النموذج الذى يتقن من علـوم الـدين مـا يتقنـه من علـوم العصر الحـديث ومعـارفه ، والـذى يتعدى « علـوم العرب » إلى « علـوم العجم » الجدد أو معارف « الآخر » الذى لابد من الإفادة بمنجـزاته لتحقيق حلم النهضـة ، أى نمـوذج رفـاعـة الطهطاوى وجمال الـدين الأفغانى ومحمـد عبده وعبـد الرحمن الكواكبى ومحمد فريد وجدى وغيرهم ، ممن كان فكرهم الدينى يتأسس على مبادىء عقلانية ، تقبل الحوار مع كل معارف العصر الواعدة وعلومه المتطورة ، فتؤكـد هذه المبادىء حرية الاجتهاد الذى يعمل ، بدوره ، عـلى توسيع آفاق التقدم بدل الحجر عليه وعرقلة مساره . وكما كـان التنويـريون ينظـرون إلى أنفسهم بوصفهم طليعـة مجتمع ناهض ، يتحـرك إلى الأمام ، ويسعى إلى تحقيق التقدم الذى لا يفـارق أحلام الحـرية والعـدل ، كانـوا يطلبون من رجل الدين أن يكون عـونا عـلى تحقيق هذا التقدم ، بما لديه من معرف تأويلية ، وما له من تأثير فى النفوس . وذلك بإعمال مبـدأ الاجتهاد وفتـح أبوابـه ، وتأكيد أهمية العقل وإطـلاق سراحـه ، ليمارس العقل حـريته فى التـأمل والتفكـير والاستنبـاط والاستـدلال . وما كان أحد من هؤلاء يفكر فى رجل الدين بوصفه قاضيا لاراد لقضائه ، بل بوصفه عالما تتجلى ثقته بمعرفته الدينية فى كيفية حواره مـع غيره ، فيجـادل بالتى هى أحسن ، ولا يغيب عن باله أن حق غيره فى الاختلاف معه لا يقل عن حقه هو فى الاجتهاد ، فالاختلاف رحمة ، والتعدد طبيعة بشرية ، وحكمة أوضحتها الآيـة التى جاء فيهـا «لكل جعلنـا منكم شرعـة ومنهاجـا ولو شـاء الله لجعلكم أمة واحدة » [٤٨ / المائدة] .

يضـاف إلى ذلك أن مفكرى التنوير أرادوا أن ينقلوا مبدأ الفصل بين السلطات من بنية الدولة إلى بنية المعرفة ،

ومبدأ توزيع العمل من الاقتصاد إلى الثقافة ، وذلك لتتمايز كل طائفة بمجالها المعرفى ، فتمارس نشاطها المؤهلة له بحرية تامة ، دون أن تتدخل طائفة فى مجال غيرها بالتسلط ، أو تحجر عليها بالقمع ، أو تفرض لنفسها وضعا أعلى بالإرهاب ، بل تستوى الطوائف فى الحقوق والواجبات ، ويستوى أفرادها فى حرية الفكر والإبداع والتجريب ، ومن ثم التعدد والاختلاف . وتبذل كل طائفة جهدها لتحقيق أحلام التقدم فى مجالها ، بأدواتها المعرفية الخاصة ، دون أن يكون هناك ما يمنع من وجود علاقات حوارية ، تحقق الفائدة للجميع ، شريطة أن تظل « حوارية » ، أى تبدأ من التسوية بين أطراف الحوار ، ومن التسليم بحق الطرف الآخر فى المخالفة ، والتسليم بأن المعرفة لا يحتكرها طرف دون غيره ، وأن وسائلها وسبلها ليست واحدة فى كل الأحوال .

ولقد كان هذا المنظور يعيد بناء التراتب المتوارث الذى كان يضع « الفقيه » السنى النقلى قريبا من « السلطان » ، فى سلم التراتب الاجتماعى الذى تحول إلى تراتب معرفى ، فانداح مفهوم « السلطان » فى مفاهيم الدولة المدنية الحديثة التى افتتح الشيخ رفاعة الطهطاوى التبشير بها ، منذ أن كتب « تخليص الإبريز فى وصف باريز » . وبعد أن كان الفقيه النقلى السنى (الشيخ) يحتل موقعه التقليدى قريبا من السلطان ، ودونه بالطبع ، فى قمة التراتب الاجتماعى المعرفى ، منذ أن أفشل المحاولات التى قام بها منافسه الفيلسوف (الحكيم) فى احتلال هذا الموقع ، ومنذ أن اقترن « عقل » الحكيم بما ردّه الغزالى إلى « التهافت » ، وما ردّه الحنابلة قبله وبعده إلى « البدعة » و « الضلالة » ، أصبح على هذا الفقيه أن يتخلى عن موقعه التقليدى ، ويكتفى بمعهد العلم دون قلعة الحكم ، وساحة المسجد بدل مجلس الوالى . وشيئا فشيئا ، انداح موقعه التقليدى نفسه فى علاقات التحديث التى أخذ يؤسسها « الأفندى » . وبقدر ما كانت أدوار الأفندى تتعدد ، فى الدولة الحديثة ، كانت أدوار الشيخ التقليدى تتقلص ، وإحساسه بالخطر يتصاعد ، فيتسرب فى نظرته إلى الدولة المدنية الحديثة سوء ظن متأصل ، وعداء هو نوع من الآلية الدفاعية . إن الدولة المدنية الحديثة تقوم على التعدد فى أُسِّ بنيتها القائمة على الفصل بين السلطات ، وعلى مبدأ تداول الحكم ، والمساواة فى الحقوق قبل الواجبات ، ومن أهم الحقوق حق الاختلاف . وتلك دوال لا تعرف معنى تسلطية الإجماع الذى أسسه الفقيه ، ولا تنظر إلى كسر هذا الإجماع بالريبة أو الاتهام الذى ينظر به هذا الفقيه إلى أى فعل من أفعال الخروج على الجماعة . وعلينا أن لا ننسى أن هذا الفقيه ، النقلى ، الحنبلى الأشعرى فى الأغلب ، قد تربى — كما ظل يربى غيره — على مبدأ الطاعة لأولى الأمر ، وعلى طاعة الحاكم وإن جار وعدل عن الحق . وكان ذلك قبل أن يأتى رجال دين من نوع الأفغانى والكواكبى ، يحيون التقاليد الفقهية المناقضة ، ويدفعون المسلمين إلى الثورة على « طبائع الاستبداد » وخلع الحكام الظالمين ، فلا طاعة لمستبد ، ولا أمان لظالم .

ولا شك أن التحولات التى تصاعدت بمكانة « الأفندى » ، فى مقابل نموذج الشيخ التقليدى ، هى نفسها التى ولّدت نموذج « الشيخ المجدّد » الذى حمل لواء التحديث فى فهم الإسلام ، أعنى النموذج الذى مثّله الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبى وغيرهم ، ممن كانوا يؤمنون بما أكّده الكواكبى ، فى « **طبائع الاستبداد** » (١٩٠١ م) قائلا :

« ما أحوج الشرقيين أجمعين من بوذيين ومسلمين ومسيحيين وإسرائيليين وغيرهم ، إلى

حكماء لا يبالون بغوغاء العلماء الغفل الأغبياء ، والرؤساء القساة الجهلاء ، يجددون النظر فى الدين ، فيعيدون النواقص المعطلة ، ويهذبونه من الزوائد الباطلة ، مما يطرأ عادة على كل دين يتقادم عهده ، فيحتاج إلى مجددين يرجعون به إلى أصله المبين » .

ولقد اقترن هذا النموذج المجدد لرجل الدين بالعودة إلى تقاليد « الحكيم » العقلية فى التراث العربى الإسلامى ، وإحياء تراثه الذى يمتد من « المعتزلة » إلى « الفلاسفة » ، والذى يقوم على العقل ، ويبرر إعادة فتح باب الاجتهاد ، ويؤسس لما يمكن أن يكون « **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال** » . بعبارة أخرى ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يعود إلى النموذج المناقض للفقيه التقليدى فى التراث، فيستبدل به نقيضه الذى أزاحه ، حين استبدل النقل بالعقل ، والتقليد بالاجتهاد ، فأغلق أبواب المستقبل ، وفتح أبواب الجمود . ولذلك تعدّل التراتب التقليدى للمعرفة عند الأفغانى الذى استبدل العقل بالنقل ، والتحسين والتقبيح العقليين بتصديق التقليد ، فارتفعت مكانة الفلسفة لتحتل « الحكمة » أعلى مرتبة ، بوصفها :

« مقننة القوانين وموضحة السبل ، وواضعة جميع النظامات ، ومعينة جميع الحدود ، وشارحة حدود الفضائل والرذائل ، وبالجملة ، فهى قوام قوام الكمالات العقلية والخلقية »

وقد أعاد نموذج « الشيخ المجدد » الاعتبار للفكر العقلانى الدينى ، فى العلاقات المعرفية للدولة الحديثة ، فاقترن هذا النموذج بالدفاع عن العقل فى فهم الدين ، والدفاع عن حق العقول فى الاجتهاد ، وحقها فى مغايرة نتائج هذا الاجتهاد ، وذلك انطلاقا من التسليم بمبدء التعدد ، بوصفه أحد مبادىء الدولة المدنية الحديثة التى تقبلها هذا النموذج ، بوصفها مرحلة من مراحل « الترقى » فى الأمة ، ودرجة من درجات تحقق « الحكومة العادلة » . ولم يتخذ ممثلو هذا النموذج موقف العداء من هذه الدولة المدنية ، ولا موقف العداء من « العلم » الذى أخذت أعلامه ترفرف فوق معاهدها ومؤسساتها المعرفية . لقد تقبلوا « التحديث » بوصفه منطلقا إلى التقدم ، وسبيلا لمواجهة المستعمر . وتقبلوا « العلم » بوصفه أداة لهذا التقدم وذلك السبيل ، وسعوا إلى الوصل بين العلم والدين ، مستلهمين التقاليد العقلانية التراثية فى إقامة الاتصال بين « الحكمة » و « الشريعة » ، منطلقين من هذه التقاليد إلى ما يوازى اندفاع الدولة الحديثة فى سلم « الترقى » .

والواقع أن إقامة الاتصال بين العلم والدين ، بما لا يجعل من أحدهما قيدا للثانى ، هو الوجه الآخر لإقامة علاقات تتسم بحسن الجوار بين ما أطلق عليه الأفغانى اسم « السلطة الزمنية » و « السلطة الروحية » . ولم يكن الأفغانى يتحدث عن العلاقة بين السلطتين الزمنية والروحية ، فى هذا السياق ، بوصفها علاقة بين الدولة المدنية الحديثة التى يتقبلها والدين الإسلامى الذى يدين به ، كأن لا دين سواه ، بل بوصفها علاقة بين هذه الدولة التى يتقبلها ولا يرفضها ، وبين الأديان الثلاثة الكبرى التى كان يعرفها : اليهودية والمسيحية والإسلام ؛ فليس فى هذه الأديان الثلاثة ما يخالف نفع المجموع البشرى . من منظور الغاية التى تتجه إليها السلطة الزمنية ، بل على العكس تحض هذه الأديان الإنسان على أن يعمل الخير المطلق مع أخيه وقرينه ، وتحظر عليه عمل الشر مع أى

كـان . إن الهيئـة البشـريــة لا يمكن أن تستغنى عن السلطتين الزمنية والروحية ، فيما يؤكد الأفغانى ، وإن كلتا السلطتين ترمى إلى غاية واحدة فى الجوهر والأصل ، وتقبل الترقى أو الانحدار . أما السلطة الزمنية (المدنية) فإنها تستمد قوتها من الأمة لأجل قمع أهل الشر ، وصيانة حقـوق العامـة والخاصـة ، وتوفـير الراحـة للمجموع ، بالسهر على الأمن ، وتوزيـع العدالـة المطلقة ، إلى آخـر المنافع العامة . وإذا وقعت هذه السلطة بين يدى حـاكم مستبد ، لا يحقق مصالح الشعب ، كان على الأمة أن تثور عليه ، وتستبدل به غيره ، لأن إرادة الشعب هى القانون الذى يجب على كل حاكم أن يكون خادما له ، أمينا على تنفيذه . أما السلطة الروحية فهى السلطة الخاصة برجال الأديان جميعا ، من حيث ما يقومون به من الحضّ على عمل الخير واجتنـاب الشر . وإذا انحرفت هـذه السلطة المعنوية عن مواضعها ، وجب الوقوف تجاهها ، والعمل بكل قوة لإرجاعها الى أصلها :

« وإذا سار الدين فى غايته الشريفة ، حمدته السلطة الزمنية بلا شك وإذا سارت السلطـة الزمنية فى الغاية المقصودة منها ، وهى العدل المطلق ، حمدتها السلطـة الروحيـة وشكرتهـا بلا ريب . ولا تتنابـذ هاتـان السلطتان إلا إذا خـرجت إحـداهمـا عن المحـور الـلازم بهـا . والموضوعة لأجله .

ولم يتخيل « الشيخ المجدد » العلاقـة بين الأديـان ، داخل الدولة المدنية الحديثة ، ومن هذا المنظور ، بوصفها علاقة حرب أو صراع أو تضاد ، بل علاقة تآزر ، داخل السلطة الروحية الموازية ، للسلطة الزمنية . ومعنى هذه العلاقة أن « الأديان فى مجموعها هى الكل ، وأجزاءها هى الموسوية والعيسوية والإسلام » فيمـا يقول الأفغـانى ، فيمـا كتبه عن وحـدة الأديـان التى يصفها بـوصفهـا « كلاً » ، مؤكدا أن هذا « الكل » هو « الدين الخالص » الذى يجب أن يفكر فيه الجميع بوصفه السنـد الروحى للتقدم . ويمضى الأفغانى من هذه الفكرة إلى تـأكيد أن الصراع الذى يقـع بين الأديـان (هل نقـول : « الفتنة الطائفية » ؟) لا يرتبط بالأديـان، من حيث هى أديان ، وإنما يرتبط بما يقوم به « تجار » الأديان الذين يستغلون جهل المتدينين بحقائق الدين ، ويحركونهم إلى الصراع مع غيرهم ، ويوظفون هذا الصراع لتحقيق مصالحهم ، ولكى يتجنب « الشيـخ المجدد » هـذا الصراع ، ويحفظ عـلى الدولة المدنية مسيرتها نحو الترقى ، فإنه يؤكد — أولا — مبـدأ الفصل بـين السلطة الـزمنية والسلطـة الروحيـة ويؤكد — ثانيا — مبدأ الفصل بين الـدين من حيث هو دين ، ونظام الحكم الذى يتحدث باسم الدين ، أو يحاول الانتساب إليه . وإذا كان الأفغانى قد أوضح المبدأ الأول فـإن الكواكبى ينـير المبدأ الثـانى فى كتابـه « **طبـائـع الاستبـداد** » (١٩٠١) ، مبينا أنـه فى « الدول » التى تعاقبت فى تاريخ الإسلام « لم يكن .. نفوذ دينى مطلقا فى غير مسائل إقامة الدين » . ويربط بين تقدم العالم الجديد (الغـرب) وتحرره من النـزعـات الطـائفيـة ، وتجـارة المتاجرين بالأديان ، والمستغلين لها فى تأكيد الاستبداد ، ويقول صراحـة :

هذه أمم أوستريا وامريكا قد هـداها العلم لطرائق شتى وأصول راسخة للاتحاد الوطنى دون الدينى ، والوفاق الجنسى دون المذهبى ، والارتباط السياسى دون الإدارى . فما بالنا نحن لا نفتكر فى أن نتبع إحدى تلك الطرق أو شبهها ، فيقـول عقلاؤنـا لمثيرى الشحنـاء من الأعجام والأجانب : دعونا يا هؤلاء نحن ندير شأننا ،

ونتفاهم بالفصحاء ، ونتراحم بالإخاء ، ونتواسى فى الضراء ، ونتساوى فى السراء . دعونا ندبر حياتنا الدنيا ، ونجعل الأديان تحكم فى الأخرى فقط . دعونا نجتمع على كلمات سواء ، الا وهى : فلتحيا الأمة ، فليحيا الوطن .

هذه الكلمات قصد بها الكواكبى نزع الفتيل من محاولات المستعمرين ، وجامدى الأفق من رجال الدين ، والمتاجرين بالأديان ، فى إشعال الفتن الطائفية بين المسلمين والمسلمين ، وبينهم وغيرهم من أبناء الديانات الأخرى . ولقد كانت هذه المحاولة التى تهدف إلى فض الاشتباك بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية ، ومن ثم تأسيس الدولة على مبدأ المصلحة لا مبدأ التأويل الدينى ، سابقة بحوالى ربع قرن على ما نادى به على عبد الرازق فى كتابه « **الإسلام واصول الحكم** » الذى صدر عام ١٩٢٥ .

ولم ينفصل هذا التأصيل التنويرى الذى قام به « الشيخ المجدد » للعلاقة بين السلطتين الزمنية والروحية ، داخل الدولة الحديثة ، عن محاولة تأسيس سلام دائم بين العلم والدين . وإذا كان الإمام محمد عبده قد أكّد ، فى حواره مع فرح انطون ، فى مطلع القرن ، أن الدين الإسلامى هو الذى انطلق بالعقل فى سعة العلم ، وصعد به إلى أطباق السماء ، فإنه كان يردد بعض أفكار أستاذه الأفغانى ، فيما يتصل بالعلاقة بين الانسان وحقائق الكون بوجه عام ، فقد كان الأفغانى يقول :

إن الإسلام من أكبر أسرار هذا الكون ، ولسوف يستجلى بعقله ما غمض وخفى من اسرار الطبيعة ، وسوف يصل بالعلم وبإطلاق سراح العقل إلى تصديق تصوراته فيرى ما كان من التصورات مستحيلا قد أصبح ممكنا ، وما صوره جموده وتوقف عقله عنده بانه خيال قد أصبح حقيقة » .

وبسر ما كان الأفغانى يمزج بين التراث العقلانى الإسلامى ومبادىء العلم الحديث الصاعد الذى يظلل الدولة المدنية الحديثة ، فإنه كان ينطق بأحلامه التى تفك القيود عن « عقل الإنسان » ، فتحرره من الأوهام ليمشى مطلق السراح ، بل يندفع بأسرع من العقبان ، فلا يستحيل عليه « إيجاد مطية توصله للقمر ، أو الأجرام الأخرى » فلا حدود لما يفعله الإنسان ، إذا هو ثابر على كشف أسرار الطبيعة التى ما وجدت إلا للإنسان ، وما وجد الإنسان إلا لها .

ويلتقط الكواكب الخيط من الأفغانى فيؤكد أن أحلام العلم لا تتحقق إلا مع الحرية ، وأن العلم يجمد كالعقل الذى هو اداته عندما تسيطر طبائع الاستبداد ، فبين العلم والاستبداد حرب دائمة وطراد مستمر ، إذ يسعى العلماء فى نشر العلم ، ويجتهد المستبد فى إطفاء نوره ، لأن للعلم سلطانا أقوى من كل سلطان :

« والغالب ان رجال الاستبداد يطاردون رجال العلم وينكلون بهم ، فالسعيد منهم من يتمكن من مهاجرة دياره ، وهذا سبب أن كل الأنبياء العظام عليهم الصلاة والسلام ، وأكثر العلماء الأعلام والأدباء النبلاء ، تقلبوا فى البلاد وماتوا غرباء » .

ولأن الصفة الإنسانية لهذا « العلم » الواعد ، الصاعد ، تعلو على الأجناس والأديان والقوميات ، فقد انسربت إلى وعى « الشيخ المجدد » نزعة إنسانية ، تجاوز

بين الحضور الكلى للبشرية والحضور الجزئى لعصبية الجنس والعقيدة ، فلا يشعر نموذج هذا الشيخ بغضاضة فى تقبل مهمة « تتميم النوع الإنسانى » ، بوصفها مهمة يشترك فيها البشر جميعا . ويتقبل مبدأ الإفادة من « الأجنبى » دون أن يصده عن ذلك حاجز من تأويل دينى أو تفسير عرقى ، ويرى فى هذه الإفادة تحقيقا لما أطلق عليه رفاعة الطهطاوى اسم « النواميس الطبيعية » ، تلك النواميس التى تؤكد :

« أن مخالطة الأغراب ، لا سيما إذا كانوا من أولى الألباب ، تجلب للأوطان المنافع العمومية .. والبلاد الافرنجية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التى لا ينكر إنسان أنها تجلب الأنس وتزين العمران » .

ومن منظور هذه النزعة الإنسانية ، المتطلعة إلى مستقبل لا حدود فيه للتقدم ، أو للحوار بين « الأنا » و « الآخر » ، أو التعاون بين المتقدم والمتأخر ، حين ينتفى الاستغلال ، كان على نموذج الشيخ المجدد أن ينتقى من تراثه ما يتوازن به مع الحضور المتصاعد لهذه النزعة الإنسانية ، ويبرر ما كان يحلم به أمثال فرح انطون من « إنسانية جديدة » ، ويؤكد بذلك كله مبدأ « الترقى » الذى أصبح شعارا للدولة المدنية الحديثة . وإذا كانت هذه الدولة تحمل رايات الحرية والعدل الاجتماعى فإن فى التراث العقلانى ، الاعتزالى وغير الاعتزالى ، ما يؤكد الأبعاد المتعددة للعدل ، بمعانيه الدينية والسياسية والاجتماعية ، وما يدعم المدلولات المتعددة للحرية المقترنة بقدرة العباد على « اختيار » أفعالهم ، فى تأويل يؤكد أنه لا معنى للثواب أو العقاب ما لم يكن الإنسان حرا ، مختارا لأفعاله ومعتقداته ومعارفه على السواء .

وإذا كانت الدولة الحديثة تنفى طبائع الاستبداد ، وتستبدل بها حرية الفكر ، ففى التراث المناقض لتراث الفقيه السنى ، الحنبلى الأشعرى فى الأغلب ، ما يسند الكواكبى فى هجومه الساحق على طبائع الاستبداد ، وما يدعم التسامح فى حرية الاعتقاد ، فهذا التسامح نفحة من نفحات الإسلام ، عند العقلانيين من رجاله ، عرف به هؤلاء حين كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزلى ومشبه ودهرى ، فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة فى النفوس ، وكرامة فى التاريخ ، فيما يقول محمد فريد وجدى . والمسافة جد قريبة بين هذه السماحة العقلية وحرية التعبير التى طالب بها الكواكبى ، حين قال :

أطلقت الأمم الحرة حرية الخطابة والتأليف والمطبوعات ، مستثنية القذف فقط ، ورأت أن تحمل مضرة الفوضى فى ذلك خير من التحديد ، لأنه لا ضامن للحكام أن يجعلوا الشعرة من التقييد سلسلة من حديد ، يخنقون بها عدوتهم الطبيعية : الحرية .

هكذا ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يتحول إلى نقيض لنموذج « الشيخ التقليدى » من أبناء المؤسسات الدينية الذين أضاف الشيخ المجدد إلى خوفهم من الدولة المدنية الحديثة خوفا جديدا من ناتج تحالف أضدادهم « المشايخ » مع هذه الدول . ومن ثم انقلبوا إلى أعداء للمجددين من الشيوخ ، وصبوا عليهم ناتج خوفهم ، فى آلية دفاعية يحركها الشعور بزوال المكانة . وإذا كان هذا الوضع يبرر علاقة التضاد التى باعدت بين الأزهريين من أمثال الشيخ محمد الإنبابى والشيخ عبد الرحمن الشربينى والشيخ عبد القادر الرافعى وأمثال الإمام محمد عبده وأقرانه وتلامذته ، فإنه هو الذى دفع

الإمام إلى أن يقول لتلميذه محمد رشيد رضا :

« إن إصلاح الأزهر .. أمامه عقبات وصعوبات من غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم ، وإن هذا الإصلاح لا يتم إلا فى زمن طويل » .

وكان على الشيخ المجدد أن يتحمل الاتهام بالابتداع والعمالة ، وأن ينهال عليه من الاتهام ما يذكره بالاتهامات التى وجهها ابن قتيبة النقلى ، داعية التقليد ، فى القرن الثالث للهجرة ، إلى معاصريه وأعدائه « المعتزلة » فى مفتتح كتابه « تأويل مختلف الحديث » . ولكن مع فارق مهم أن داعية الابتداع (الذى جاء بعدما يربو على تسعة قرون) كان يمضى مع الموجة الصاعدة للنهضة والترقى . وكان تضاده مع « الشيخ التقليدى » الأفل هو الوجه الأخر لتآلفه (أو تحالفه) مع نموذج الأفندى التنويرى ، من حيث الأهداف العامة التى جمعتهما حول أحلام النهضة : الحرية والعدل والتقدم .

هذا التآلف ــ التحالف ــ بدوره ، أسس التكافؤ بين النموذجين فى الحوار ، فظل الحوار حوار الأكْفاء الذين يحلمون بتحقيق التقدم والاستقلال عن الآخر ــ المستعمر . وتجاورت التقاليد العقلانية العربية للجدل فى التراث الإسلامى ، داخل هذا الحوار ، مع التقاليد العقلانية الأوربية للاختلاف فى « فلسفة التنوير » . وأبرز المجددون فى الإسلام آداب الجدل فى موروثهم الخاص الذى قرأوا فيه أن من « أدب الجدل » أن يعرف المجادل :

« أن الأنفة من الانقياد للحق عجز ، وأن الاعتراف به والتجرع له عزٌّ ، فلا يمتنع من قبول الحق إذا وضح له ، ولا يكون قصده من الجدل الا يقطع ، فإن من كان ذلك غرضه لم يزل فى تنقل من مذاهبه وتلون فى دينه ، وإنما ينبغى له أن يعتقد من المذاهب ما قام البرهان عليه إن كان مما يقوم على مثله برهان ، أو وضحت الحجة المقنعة فيه إن كان مما لايوجد عليه برهان » .

ــ ٢ ــ

ولكن فى داخل الحدود التى يرسمها « أدب الجدل » كان الحوار يتجه إلى إقامة مصالحة بين الأضداد ، بما يسمح بالمضى إلى الأمام ، ويروغ من السلطة القمعية لعناصر الثبات فى أبنية الثقافة النقلية التقليدية ، ويتملص من عنف مواجهة المجموعات التقليدية المعارضة فى الاستجابة إلى ناتج الحوار التنويرى . وترتب على ذلك أن ظل الحوار دائرا فى حدود شبكة علاقات المجاورة ، دون أن يجاوزها إلى صيغة جدلية ، فظلت التغيرات المصاحبة للحوار تغيرات كمية ، لا تصل إلى ما يجعل منها تغيرات كيفية ، أو جذرية ، تفضى إلى قطيعة معرفية ، أو تحولات حاسمة لعمليات إحلال وإبدال ، فى الأنساق الكلية للمعرفة التقليدية للمجتمع .

وتواصلت النظرة الإصلاحية بوصفها النظرة القريبة من الوعى العام ، والمجانسة له ، كما تواصل الإيمان بالتدرج والاعتدال والتوسط الذى يضم الأطراف المتضادة فيما يمكن أن يكون صيغا توفيقية . وظلت الثنائية المتعارضة بين الشيخ المجدد والشيخ التقليدى قائمة ، يتربص طرفها المعادى للعقلانية بأحلام الترقى ، وينصب من نفسه حاميا ومدافعا عن أنساق المعرفة التقليدية . وحاول أن يسد الهوة الفاصلة ، بين طرفى هذه الثنائية ليحقق نوعا من الوصل ، نموذج ينطوى على « السلفية الجديدة » . هو النموذج الذى كان يمثله محمد

رشيد رضا ، وأقرانه وتلامذته ، ممن تحولوا ، تدريجيا ، إلى موقف أقرب إلى موقف الشيخ التقليدى ، فى غيبة الطرف الإيجابى من الثنائية . وفى الوقت نفسه ، ظلت الثنائية الموازية التى تجمع بين الشيخ المجدد والأفندى التنويرى ثنائية مجاورة ، لم تتحول بها فاعلية الحوار من الصيغة الثنائية إلى صيغة تركيبية أكثر جذرية . وظلت الأنساق الكبرى للمعرفة التقليدية للمجتمع ، نتيجة تاريخها النقلى الطويل ، وتغلب عناصر الثبات عليها ، غير متنافرة مع استجابات الشيخ التقليدى المحافظة من ناحية ، وأقرب إلى وسطية الشيخ المجدد فى استجاباته العقلانية المعتدلة إلى الدولة المدنية الحديثة من ناحية ثانية ، وأميل إلى توليد أجيال جديدة من «السلفيين الجدد» الذين يتوسطون ، بدورهم ، بين الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، ليكونوا أقرب إلى الأول منهم إلى الثانى من ناحية أخيرة .

ولذلك كان الأفغانى أقرب إلى جمهور مستهلكى الثقافة من شبلى شميل ، ومحمد عبده أكثر تأثيرا من فرح انطون ، ومحمد فريد وجدى أنجح فى الإقناع من إسماعيل أدهم . وفى الوقت نفسه ، كان نموذج محمد رشيد رضا ، صاحب « المنار » ، هو النموذج المتولد ، من المتوسط بين الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، والنموذج الذى أخذ يولّد ، بدوره ، جماعات « السلفية الجديدة » التى انتهت إلى « الإسلام السياسى » ، وهو النسق التأويلى للمجموعات التى تجعل من « الإسلام » — بعد تأويله أيديولوجيا سياسية ، تتضمن تحديدا للمجتمع الأمثل ، ونقدا للمجتمع الراهن (الجاهلى) ، وتعريفا بوسائل وأدوات الانتقال من المجتمع الراهن إلى المجتمع الأمثل وذلك منذ أن أسس حسن البنا (الذى تأثر بالشيخ رشيد رضا ومجلة « المنار ») جماعة الإخوان المسلمين بمدينة الإسماعيلية عام ١٩٢٧ .

لقد تآلف الشيخ المجدد مع الافندى التنويرى فى الحدود العامة للفكر الليبرالى التوفيقى ، والتطلع القومى الذى يؤسس للأمة العربية بوصفها جمعا من « الدول » التى يفترض أن تكون ، بدورها ، بديلا لأشكال التنظيمات التقليدية الأسرية ، أو القبلية ، أو الاعتقادية المذهبية ولكن بقدر ما كان هذا التآلف يؤكد الوحدة فى الأهداف المشتركة ، بوصفها بؤرة الاهتمام ، فإنه كان يتجاهل أشكال الاختلاف ، وألوان التناقض ، بين الأطراف المتآلفة . وكان هذا التجاهل ، فى الغالب ، يُأخذ شكل السكوت عن ما يفجّر النطق به صيغة التآليف ،أو الترفق فى معالجة المشكلات الخطرة التى تحوطها أبنية الثقافة التقليدية بأقنعة ايديولوجية ، ذات طبيعة قمعية . ولن نجاوز الواقع لو قلنا إن عناصر الثبات الغالبة على أبنية الثقافة السائدة ، وسيطرة آليات النقل والتقليد على هذه الأبنية ، وتجاوبها مع الأطراف السالبة فى الصيغ الثنائية المتجاو . أو تجاوب هذه الأطراف معها ، واستجابتها إليها وتدعيمها لها ، كل ذلك جعل من خطاب النهضة السائد خطابا إصلاحيا ،لا يعرف المواجهة الجدية التى تسعى إلى تأسيس تحول جذرى فى انساق المعرفة المهيمنة ، ابتداء ، بل يعرف المواجهة المتدرجة التى وصفها أحمد شوقى بقوله ، وهو يتحدث عن ضرورة التدرج والتلطف فى التجديد :

إن الأراقم لا يطاق لقاؤها

وتنال من خلف باطراف اليد

وليست مصادفة ، والأمر كذلك ، اننا إذا تحدثنا عن زعماء النهضة تحدثنا عن « زعماء الإصلاح » ، إذا استخدمنا عنوان كتاب أحمد أمين الشهير ، وعن نموذج « الشيخ المجدد » قبل الحرب الأولى أكثر من تحدثنا عن

« الأفندى التنويرى » ، فأبنية الثقافة السائدة ما كانت تستجيب إلى الدوال الجذرية فى خطاب فرح أنطون وشبلى شميل وجميل صدق الزهاوى ، لأنها كانت أبنية لا تقبل ما ينقضها جذريا ، بل ما تتعدل به بعض عناصرها . وفى سياقات هذه الأبنية ، تجاوبت أفكار الأفغانى التى تقول :

« لا تحيا مصر ولا يحيا الشرق بدوله وإماراته إلا أتاح الله لكل منهما رجلا قويا عادلا يحكمه بأهله على غير طريق التفرد بالقوة والسلطان»

مع بعض أفكار « فلسفة التنوير » الفرنسية عن « العاهل الصالح » و « الاستبداد المستنير » و« الملك الصالح » ، وبحث الجميع عن صيغ توفيقية ، تصالح بين الأطراف المتعادية ، وتجاور بين العناصر المتعارضة ، فى سلام ، يسمح بالحركة داخل نموذج الإصلاح السائد . ولقد ظل هذا البحث الوسيلة الدفاعية التى يلجأ إليها نموذج « الأفندى التنويرى » كلما انسدت أمامه السبل ، وأغلقت أبنية الثقافة التقليدية الأبواب فى وجهه . وأنهال عليه الهجوم الخطر ، كما حدث غير مرة ، فى حالات على عبد الرازق وطه حسين ومحمد حسين هيكل . حين كانت الثنائيات المتجاورة تقوم بدور الدرع الدفاعى الذى تتكسر عليه حراب الهجوم ، من ممثلى الثقافة التقليدية ، وتبرر اهمية الصيغ التوفيقية .

غير أن هذه الصيغ ، من ناحية أخرى ، كانت تقوم بدور الحبل السرى الذى يصل نموذج هذا الأفندى بتلك الأبنية ، فلا يصفّى وعيه منها تصفية كاملة ، بل يظل مشدودا إليها كما لوكان مشدودا إلى ما يمنحه الحماية ويهدده فى آن . وأحسب أن هذه المفارقة راجعة إلى الكيفية التى أدى بها « التراث » دوره فى التآلف الذى اتصل به الشيخ المجدد والأفندى التنويرى من ناحية ، والتنافر الذى تعارض به هذا الشيخ مع نقيضه التقليدى من ناحية ثانية . إذ بقدر ما كان التراث مبررا للتنوير فى الحالة الأولى ، كان مبررا للإظلام فى الحالة الثانية . لكنه ظل ، فى الحالتين ، مقدمة تنبنى عليها نتائج كل الأطراف المتصارعة أو المتناقضة . بعبارة أخرى ، إن العودة التى قام بها الشيخ المجدد إلى التراث ، فى مواكبة المد الصاعد للدولة المدنية الحديثة ، ومبادئها وعلاقات إنتاجها ، كانت سلاحا ذا حدين ، فهذه العودة أكّدت التراث العقلانى ، وأحيت حضوره ، وردت إليه الاعتبار ، وجعلت من مبادئه تبريراً لحضور الدولة المدنية الحديثة ، وتبريرا لقيمها الليبرالية التى انسربت إلى الأذهان . لكن هذه العودة ، من ناحية أخرى ، كانت تنطوى على الآلية المرجعية لكل عودة إلى الماضى لتبرير الحاضر ــ المستقبل ــ به ، فجعلت الحاضر ـ المستقبل صورة أخرى من الماضى ، صورة مؤولة بالطبع ، غير أنها صورة من هذا الماضى فى النهاية .

ولقد نقل تصارع الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، حول تحديد عناصر الثبات والتغير فى التراث ، الآلية نفسها إلى حلفاء كل من الاثنين دعاة الاستبداد الذين وجدوا فى الشيخ التقليدى خير نصير ، ودعاة الترقى الذين وجدوا فى الشيخ المجدد الحليف الطبيعى . فتبرير حركة الحاضر ــ المستقبل بسند من الماضى أُسقط نفسه على كل الأطراف ، وجعل من كل حركة إلى المستقبل حركة دائرية بالضرورة ، حركة لابد أن تصل نفسها بالماضى فى كل تطلع لها إلى المستقبل ، كأنها حركة تبدأ من الماضى لتبرر بـه حركة الحاضر المتحول صوب المستقبل ، ولكن لتعود إلى هذا الماضى بوصفه الوجه الذى يغدو المستقبل نفسه صورة منه ، بعثا أو إحياء أو إضافة .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، أولا ، أن يظل رجل

التنوير منطويا على ما جعله يرى فى كل جديد يقبله من حاضر « الآخر » (الأجنبى) صورة أخرى من القديم الذى ورثه عن ماضى الأنا ، أو أصل الهوية . وذلك ابتداء من نموذج الشيخ رفاعة الطهطاوى الذى لم يتقبل « الدستور » ولم يعجب بما أسماه « التيارات » فى فرنسا ، إلا بسند من تراث الماضى ، وعلى أساس من تطابق العقل مع النقل ، وانتهاء بنموذج طه حسين الذى لم يقبل أدب « كافكا » و« الأدب الأسود » الذى انتشر فى أوربا ، فى أعقاب الحرب العالمية ، إلا بعد أن رأى فيه صورة مجددة من « لزوميات » أبى العلاء .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، ثانيا ، أن تتأسس السلفية الجديدة بواسطة هذه الآلية ، بين تلامذة الشيخ المجدد الذين حاولوا الوصل بينه وبين نقيضه الشيخ التقليدى ، فى محاولتهم تقييد العقل بالنقل ، والاقتصار على جانب واحد من جوانب فكر الشيخ المجدد ، وهو تنقية العقيدة من الأوهام ، والعودة إلى جوهرها النقى بعيدا عن البدع المضلة . وقد ابتدأ ذلك الشيخ محمد رشيد رضا الذى انطلق ، مثل أستاذه الإمام محمد عبده ، من آلية العودة إلى الأصل الأنقى . ولكنه ظل أسير حدود دائرة تأويلية لهذا الأصل لم يجاوزها ، فابتعد عن كل ما نادى به أستاذه وأساتذة أستاذه من ضرورة الانفتاح على الغرب ، خصوصا بعد أن رأوا فى نظم أوربا الاجتماعية (العدالة) والمعرفية (العقلانية) ما يتماثل مع تأويلهم للإسلام ولا يتعارض مع تراثهم . واستبدل محمد رشيد رضا بهذا الانفتاح الانغلاق على ما رأى فيه تأويلا لأقوال السلف الصالح ، بعيدا عن أى حوار مع الآخر ، نافرا من إمكان الإفادة منه : ففى حياة السلف ما يغنى عن أى إفادة من الغير ، وفى شمول الإسلام (المؤول) ما يغض العقل عن أن يتطلع إلى سواه .

وكما تولّد نموذج الشيخ محمد رشيد رضا من نموذج الإمام محمد عبده تولّد نموذج حسن البنا من نموذج الشيخ محمد رشيد رضا ، فقد تأثر الأخير بالأفكار السلفية للثانى ، وانطلق منها فى تأسيس الإيديولوجيا الخاصة بجماعة الإخوان المسلمين ، منذ أن وصفها بأنها « دعوة سلفية ، وطريقة سنية ، وحقيقة اجتماعية » ، ومنذ أن أكد أن« شمول الإسلام قد أكسب فكرتنا شمولا لكل مناحى الإصلاح » . وبذلك ، انقطع مبدأ التوفيق بين الأنا / الآخر ، العلم / الدين ، السلطة الزمنية / السلطة الروحية ، عند الأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ،وابتدأ مبدأالأصل الواحد الذى لا يقبل حضورا لغيره ، أو حوارا مع غيره ، والتأويل الملزم الذى لا يقبل مناقضة له ، والدولة الاعتقادية (الدينية ؟) التى لا تسمح بالتعدد ولا تعامل غيرها إلا على أساس قاعدة « الجهاد » فى نشر دعوتها . وترتب على هذا المبدأ الأخير ، الانتقال من التسليم بما يمكن أن يكون « حزب الأمة المصرية » المكونة من المسيحيين واليهود والمسلمين وغيرهم من المواطنين الذين تجمعهم الرابطة الطبيعية ، الناشئة عن العيش فى مكان مشترك ، والتواصل بمصالح مشتركة ، إلى التسليم بهيمنة « الجماعة الدينية » التى تدعو إلى منهجها الخاص فى فهم الدين ، وتقيم تطابقا بين المنهاج وموضوعه ، وتؤكد أن على كل مؤمن اعتقاد هذا المنهج بوصفه الصورة الصحيحة للدين ، ورفض كل ما عداه بوصفه نوعا من أنواع البعد عن الدين .

بعبارة أخرى ، إن آلية العودة إلى الأصل ، كانت تؤدى إلى الشىء ونقيضه ، لأنها عودة تأويلية فى كل الأحوال ، وتعيد إنتاج الأصل لصالح من يقوم بالتأويل إيديولوجيا . ومن ناحية ثانية ، فإن هذه الآلية ، سواء اتجهت إلى العقل أو النقل ، أكدت التقدم أو التخلف ، واكبت السلفية أو

العلمانية ، تظل آلية استرجاعية ، استعادية ، مرجعية ، لا تمنح الحضور لأى خطوة نحو المستقبل الأمثل إلا بردها إلى ما تتصور أنه الماضى الأنقى .

صحيح أن هذه الآلية لم تكشف عن وجهها السلبى تماما فى عصر الإحياء (١٧٩٨ ــ ١٩١٤) ، فقد كانت سندا للتقدم بأكثر من معنى ، ولكنها انتقلت من هذا العصر إلى ما بعده ، وظلت متصلة ، متصاعدة ، ترسخ فى الأذهان أنه لا تبرير لأى تغير إلا بسند من الماضى ، ولا شرعية لمستقبل إلا بعد العثور على مثيله فى الماضى . ولقد جعلت هذه الآلية من كل عراك بين « الإخوة الأعداء » ، فى تحديدهم صورة المستقبل ، عراكا حول النصوص الذاتية التى تصلح أن تكون الإطار المرجعى لهذه الصورة والمبرر لوجودها ، والتى تصلح فى الوقت نفسه لنقضها ونفى مبرر وجودها . هكذا ، تحول الماضى ، التراث ، إلى « نص » متسع ، متعدد ، حمال أوجه بالطبع ، قابل لكل تفسير بلا شك . ولكنه يظل النص الأوحد الذى لابد أن يمنح بركته لكل حركة من الحاضر إلى المستقبل . كأن هذا النص التراثى البشرى ، المؤول ، علة الوجود التى لابد أن يكون كل ما يقع فى الحاضر ــ المستقبل صورة منها ، أو معلولا لها يدور معها وجودا وعدما .

وانطوت هذه الآلية على نظرة دائرية إلى التاريخ ، نظرة تجعل من التاريخ دورات متكررة ، تنقلب ما بين قطبى النماء والذبول ، الولادة والموت ، التقدم والتخلف ، وذلك بالمعنى الذى يجعل من كل دورة جديدة إحياء للدورة السابقة عليها ، فلا جديد فعليا تحت الشمس ، وما نقول إلا معادا ، وما يحدث فى مرحلة حدث فى المراحل السابقة عليها ، وكل تطور هو استعادة لتطور سابق . وبدل أن يغدو « الترقى » صعودا على درجات سلم ، لا تكرر الدرجة العليا ما فى الدرجة الدنيا على سبيل الاستنساخ ، أو تضيف كل مرحلة إلى ما قبلها إضافة « الانقطاع » أصبح « الترقى » متصلا من سلسلة متكررة من الدورات ، تبدأ من دورات الماضى وتنتهى بدورات المستقبل التى ليست سوى رجع لها .

وبقدر مارسخت هذه النظرة أسطورة العود الأبدى إلى الجوهر النقى ، فى الماضى ، جعلت حركة البشر حركة دوائر محددة سلفا ، فى التاريخ . كما جعلت العلاقة بين هذه الدوائر علاقة تسوية ، لا تختلف بها دورة عن دورة فى القيمة أو الرتبة ، حسب موقعها من سلم التطور ، بل تستوى الدورات كلها فى الإضافة ، لأنها لا تتراتب على سلم التطور بل تتراصف فى التسلسل الأفقى للحركة عبر الزمن المتكرر . وقد أدى ذلك إلى الإعلاء من مبدأ « الاتصال » على مبدأ « الانقطاع » ، وإلحاح على البحث عن « المتشابه » بين الدورات بدل البحث عن « المختلف » أو الاختلاف .

وعندما انسرب المعنى الدينى إلى التراث ، فى هذه النظرة ، بوصفه علة الصعود فى الدورات السابقة ، وقع الخلط بين التراث والدين ، فلم يتوقف أحد للفصل بين التراث البشرى والدين غير البشرى ، ليؤكد أن التراث كله ، كما هو بالفعل ، جهد بشرى قابل للتقييم المحايد ، والحكم بالإصابة والخطأ ، ما ظل فعلا من أفعال الاجتهاد البشرى فى التاريخ ، بعيدا عن المصادرات القبلية ، اكتسب التراث قداسة دعمت مكانته ، بوصفه الإطار المرجعى لحركة الماضى ــ المستقبل ، والعلة التى تنسرب بها معلولات التقدم فى هذه الحركة .

هكذا ، أصبح الإبداع نوعا من رد العجز على الصدر ، والعودة الأزلية إلى تأكيد ما سبق قوله ، وذلك بالمعنى

الذى يصادر روح المغامرة والانطلاق ، ويعقل الرغبة فى الانقطاع ، ويطفىء توهج الرغبة فى المغايرة الحديـة . وتضمن فعل التنوير نفسه ما يناقض إبداعه ، فالعقل الذى لا يضع لفعله قواعد سابقة انطوى على التسليم ، أو أجبر على التسليم ، بقواعد تصادر جذرية هذا الفعل قبل وقوعه . والعقل الذى يبدأ من الحاضر بوصفه نقطة الانطلاق صوب المستقبل فرض عليه (أو أجبر على) أن يصل هذا المستقبل بما قبل نقطة انطلاقه فى الماضى . وبدل أن يدخل العقل طرفا فى علاقة وعى ضدى ، حدّى ، بما هو مغاير لطبيعته، اضطر (مِن داخله وخارجه) أن يرضى بعلاقة مجاورة مع نقائضه ، فوضع بذلك أول عائق فى انطلاق حركته ، وأول سبب فى انتكاسه .

— ٣ —

مؤكد أن ذلك كله جزء من طبيعة المرحلة التاريخية ، وناتج الصدام الأول بين عناصر التقليد والتحديث ، فى عملية النهضة . يضاف إلى ذلك أن هذه التناقضات لم تتفجر جوانبها السلبية فى عصر الإحياء على الأقل . وظلت للصيغ التوفيقية ولعلاقات المجاورة أدوارها الإيجابية ، فى سياقها التاريخى ، بما حققه من تحول صوب النهضة . وهو تحول ما كان يمكن أن يقع ، فى جانب مهم من جوانبه ، إلا بما أحرزته الصيغ التوفيقية وعلاقات المجاورة من مقاربة بين الأفكار والمفاهيم المتناقضة ، وما فصلت به المقال ، بأسلوبها بالطبع ، فيما بين الحكمة الجديدة (العلم) والشريعة (الدين) من اتصال ، وما بين الأفندى التنويرى والشيخ المجدد من تحالف ، فى طريق التنوير الصاعد .

وكما تخلى الأفندى التنويرى عن جذريته الحدية ، التى كانت تقوده إليها الأفكار المصاحبة لبنية الدولة المدنية الحديثة ، تخلى الشيخ المجدد عن سابق تقليديته ، والتقى مع استنارة الأفندى ، فى المنطقة التى أرست نوعا من الفهم المغاير لعلاقة المؤسسة الدينية بغيرها من مؤسسات الدولة الحديثة وأجهزتها ، وسلطة أفرادها داخل علاقات هذه الدولة . وكان نتيجة ذلك إصلاح المؤسسة الدينية التقليدية ومعاهدها الموازية ، ابتداء من جهود الشيخ حسن العطار ، أستاذ رفاعة الطهطاوى ، الذى تولى مشيخة الأزهر (فى الفترة ما بين ١٨٣٠ — ١٨٣٤) والذى يصفه على مبارك بأنه « اتصل بناس من الفرنساوية ، فكان يفيد منهم الفنون المستعملة فى بلادهم ، ويفيدهم اللغة العربية ، ويقول : إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها ، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » . وقد تصاعدت هذه الجهود مع الشيخ محمد عبده الذى عمل على إصلاح الأزهر ، مؤكدا أن هذا الإصلاح أعظم خدمة للإسلام ، ومحاولا إزاحة العقبات الناجمة عن « غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم » .

وتتابعت قوانين تنظيم الأزهر ، وبدت كما لو كانت جرعات متعاقبة ، متزايدة الكم ، من التطعيم بأمصال التحديث (القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ ، ورقم ٤٩ لسنة ١٩٣٠ ، ورقم ٢٦ لسنة ١٩٣٦ ، ورقم ١٠٣ لسنة ١٩٦١ وهو القانون الأخير) وفى الوقت نفسه ، محاولة متتابعة من « الدولة المدنية » لتقنين دور المؤسسة الدينية ، وتحديد وظائفها داخل العلاقات التى تتشكل منها أبنية هذه الدولة وأجهزتها الإيديولوجية . وارتبط ذلك بإدخال العلم المدنى إلى المؤسسة الدينية فى ايقاع لافت . ولكن مع الأبقاء ، داخل « الجامع » الذى تحول إلى « جامعة » ، على مبدأ المجاورة بين « الشريعة والقانون » فى إحدى الكليات ، وبين الطب والهندسة وأصول الدين ، فى « الجامعة » التى استبدلت بما كان يسمى « الأهلية » و« العالمية » درجات الليسانس / البكالوريوس والماجستير والدكتوراه .

وجمعت بين تخريج « عالم الدين » و « عالم الدنيا » جمعها بين « كفالة الأمن والطمأنينة وراحة النفس لكل الناس فى الدنيا والآخرة » ، والعمل على « رقى الآداب وتقدم العلوم والفنون وخدمة المجتمع والأهداف القومية والإنسانية والقيم الروحية » فيما تنصّ المادة الثانية من قانون الأزهر الصادر عام ١٩٦١ .

وإذ سمح مبدأ المجاورة بالجمع بين الأصالة والمعاصرة فى كليات جامعة الأزهر (ثمانى عشرة كلية للشريعة والقانون وأصول الدين والدعوة الاسلامية واللغة العربية والدراسات الإسلامية فى مقابل ثلاث عشرة كلية للتجارة والعلوم والطب والصيدلة والدراسات الإنسانية والزراعة والهندسة واللغات والترجمة والتربية) ، حسب قانون ١٩٦١ ، فإنه جعل الأزهر تابعا لرئاسة الجمهورية ، وحدد هيئاته بأربع هيئات هى : المجلس الأعلى للأزهر ، ومجمع البحوث الإسلامية ، وجامعة الأزهر ، والمعاهد الأزهرية . وقرن وظيفة « مجمع البحوث الإسلامية » بالعمل على « تجديد الثقافة الإسلامية ، وتجريدها من الفضول والشوائب وآثار التعصب السياسى والمذهبى ، وتجليتها فى جوهرها الأصيل الخالص ، وتوسيع نطاق العلم بها لكل مستوى وفى كل بيئة ، وتحقيق التراث الإسلامى ونشره ، وبيان الرأى فيما يجد من مشكلات مذهبية أو اجتماعية تتعلق بالعقيدة ، وحمل تبعة الدعوة إلى سبيل الله بالحكمة والموعظة الحسنة » .

وإذا كانت الصيغة التى تأسست بها بنية الأزهر الجديدة ، مع قانون ١٩٦١ ، حلا ملائما ، وقت صدور هذا القانون ، فإنها كانت محاولة للوصل بين الأصالة والمعاصرة ، وتحقيق فصل المقال فيما بين « عالم الدنيا » و « عالم الدين » من اتصال . وكانت هذه الصيغة استجابة للصيغة الواسعة التى قام عليها النظام التعليمى كله وأجهزة الثقافة التى أخذت تتشكل مع مشروع النهضة الذى حاولت تحقيقه الدولة القومية فى سياق إنشاء المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية (عام ١٩٦٠) وما تولى نشره من كتب بعنوان « دراسات فى الميثاق » و « الاشتراكية الإسلامية » و « مجتمعنا الجديد والشريعة الإسلامية » و « الاشتراكية العربية فى حدود الإسلام والواقع العربى » و « أثر التشريع الإسلامى فى الوحدة العربية » و « الحرية عند العرب » . وإذا كان قانون تطوير الأزهر لعام ١٩٦١ سعى إلى أن يعمل الأزهر موازيا لمشروع الدولة القومية ، فإن الصيغة المعرفية التى قام عليها المشروع كانت تجاور بين المتقابلات مرة أخرى ، فتضع جامعة الأزهر الجديدة على طرف المتصل الذى ينتهى بجامعة القاهرة ، وذلك بالكيفية نفسها التى يتقابل بها « الدينى » و « المدنى » فى متصل الوصل .

ولكن يتقلب هذا الوصل ما بين مجاورة التآلف ، المتصالحة الأطراف ، ومجاورة التنافر ، المتعادية الأطراف ، حسب استجابة ثنائية المجاورة نفسها إلى الأبنية المولدة ، لها ، أو المغيرة لوظائفها . هكذا ، كانت مجاورة التآلف هى الثنائية السائدة ، مع صعود مشروع الدولة المدنية الحديثة ، منذ القرن التاسع عشر ، ضمن المد الصاعد لأحلام النهضة المقترنة بالاستقلال والحرية والعدل ، فتخلى نموذج الشيخ المجدد عن مفهومه التقليدى للعلم ، ولم يعد فقيها للسلطان المستبد ، يبرر له الملك بالدين ، بل نقيضا لطبائع الاستبداد ، وإماما للأمة فى نضالها ضد الظلم . ولم يعد هذا النموذج سلطة قمع فى فهم النصوص الدينية . وأخذ يفصل بين تأويل الدين والنصوص الدينية ، ويؤمن أن التفسيرات الدينية متعددة بتعدد النظر إلى النصوص ! وأن اختلاف الأمة رحمة ، ولا يبيح لفرقة من الفرق أن تحتكر التفسير

والتأويل والاجتهاد ، فالجميع مطالب بالاجتهاد الذى هو فريضة واجبة ، والعقول متساوية فى ميزانه ما ظلت تمتلك أدواته ، ولكل مجتهد أجر فى حالة الخطأ ، ورحمة الله واسعة تشرق على الجميع بلا تمييز . ومن ثم أصبح نموذج الشيخ المجدد ، والمؤسسة التى يصلحها ، عاملا على تأليف القلوب ، وإعمال العقول ، والحث على الاجتهاد ، بما يجعل من إعمال العقل شرطا للتقدم ومبدأ للحرية ومنارة للعدل . وذلك ابتداءً من الإمام محمد عبده بل من الشيخ حسن العطار، وانتهاء بمن سار على دربهما المستنير .

ولكن مجاورة التآلف تحولت إلى مجاورة تنافر استجابة إلى شروط خارجية ، فتحولت المؤسسة الدينية التى يمثلها الأزهر من منطق الحوار الذى جمع بين الشيخ الإمام وفرح أنطون ، واستبدلت بالحوار العقاب ، وبالمجادلة بالتى هى أحسن فرض ما تراه بالقمع . وكان ذلك بداية السلسلة التى افتتحت بالاستجابة القمعية إلى كتاب على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » (عام ١٩٢٥) وكتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » (عام ١٩٢٦) مرورا بقضية « أولاد حارتنا » التى لم تنته (منذ أن نشرت فى حلقات فى جريدة الأهرام عام ١٩٥٩) مع عام ١٩٩١ الذى اختتم بالحكم الذى أصدرته محكمة أمن الدولة الجزئية — طوارىء — فى ديسمبر ١٩٩١ ، وقضى بالسجن ثمانى سنوات على مؤلف كتاب وطابعه وموزعه .

أما كتاب على عبد الرازق فقد صدر فى السياق التاريخى الذى انقلب فيه الملك فؤاد على دستور ١٩٢٣ ، وعلى حزب الوفد (بزعامة سعد زغلول) الذى فاز فى الانتخابات بأغلبية ساحقة ، فى شهر فبراير ١٩٢٥ ، ضد إرادة الملك الذى أصدر مرسوما بحل البرلمان المنتخب فى اليوم المقرر لافتتاحه . وفور صدور كتاب على عبد الرازق ، قامت هيئة كبار العلماء بالأزهر باستدعاء المؤلف ، فى الثانى عشر من أغسطس من العام نفسه ، بعد إيعاز من الديوان الملكى ، وحكمت بإجماع خمسة وعشرين عضوا بإخراج على عبد الرازق من زمرة العلماء ، ومن ثم فصله من وظيفته فى القضاء . وقد أصدر قرار الفصل من الوظيفة وزير الحقانية على ماهر . وكان حظ طه حسين أفضل حالاً ، عند صدور كتابه فى العام التالى ، فلم يكن حاصلا على « العالمية » التى حصل عليها صديقه على عبد الرازق ، فقد طرده الأزهر قبل ذلك بسنوات ، وأصبح موظفا مدنيا فى الجامعة المدنية . لكن تقدم الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالى بالأزهر ، فى صباح الثلاثين من مايو ١٩٢٦ ببلاغ إلى النائب العام ، وتبعه فى الأسبوع اللاحق خطاب من فضيلة شيخ الجامع الأزهر ، يبلغ به تقريرا رفعه علماء الجامع الأزهر عن الكتاب طالبا اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة ضد الطعن على دين الدولة الرسمى ، وتقديم طه حسين إلى المحاكمة . وقد قام رئيس نيابة مصر محمد نور بحفظ الأوراق ، إذ لم يرى فيما فعله طه حسين طعنا فى دين الدولة الرسمى . ولكن المعادين للتنوير اندفعوا فى هجوم عاصف على طه حسين وأقرانه .

وكان ذلك فى سياق تاريخى يتهيأ لأن يبرز إلى الوجود جماعة الإخوان المسلمين ، فى العام التالى مباشرة ، عام ١٩٢٧ ، فى مدينة الإسماعيلية ، قبل انتقالها إلى القاهرة ، ومؤتمراتها الأولى التى أرست أصوليتها التى نقلت الصراع حول « الإسلام » من اجتهادات الفكر الدينى إلى الساحة السياسية ، والتى تمسكت بالفكر السلفى ، ودعت إلى إحياء الخلافة وإقامة الدولة الإسلامية ، ورفضت التعددية الحزبية ، وآمنتْ بضرورة الجهاد لتحقيق أهداف الحركة ، وبوساطة القوة المسلحة ، ورفضت الحضارة الغربية بكل ما تقوم عليه من قيم

ومبادىء عقلية ، ونظرت إلى كل نظام سياسى غير إسلامى بوصفه نظاما لابد من مقاومته بكل الوسائل .

وكانت الأبنية المولدة للسياق الذى انسربت فيه هذه الأصولية ، فى موازاة حكومات الأقلية ، وفى تآلف مع عدائها للديمقراطية وقمعها للحريات ، تعمل على ترسيخ تقاليد معينة ، معادية للتنوير ، هى نفسها التقاليد التى انتهت بأن يصدر وزير المعارف محمد حلمى عيسى باشا قراره المشهور بنقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف فى الثالث من مارس ١٩٣٢ . وكان ذلك هو القرار القمعى الثانى الذى تصدره حكومات الأقلية (وبعد سبع سنوات فحسب من قرار فصل على عبد الرازق من وظيفته القضائية عام ١٩٢٥) . وبالطبع ، رفض طه حسين تنفيذ النقل التعسفى ، فصدر قرار بإحالته إلى الاستيداع ، واستقال رئيس الجامعة لطفى السيد احتجاجا على تدخل الحكومة (حكومة صدقى) بالقمع فى الجامعة المصرية ، وتهديد مبدأ حرية البحث العلمى واستقلال مؤسساته ، وتولى النواب الموالون لحكومة صدقى (حزب الشعب ؟ !) تكفير طه حسين الذى « اشتهر بين إخوته بتلك النزعة اللادينية والآراء الشاذة » . وطالب بعضهم بحرق كتابى : « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) و « فى الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) . وكان ذلك فى جلسة مجلس النواب التى انعقدت فى الثامن والعشرين من مارس ١٩٣٢ . وظل طه حسين خارج الجامعة ، يتبناه حزب الوفد ، حزب الأغلبية المصرية ، ويرعاه بعد تحوله عن الأحرار الدستوريين إلى أن جاءت حكومة نسيم فأعيد إلى الجامعة فى ديسمبر ١٩٣٤ .

وإذا كان الأمر مع نجيب محفوظ قد اقتصر على منع روايته من النشر فى جمهورية مصر العربية ، فإن الأمر تجاوز ذلك مع علاء حامد ، ففور إصدار « مجمع البحوث الإسلامية » قراره الخاص بهذه الرواية (الكتاب ؟) قامت مباحث المصنفات الفنية بمصادرة الرواية ، وإلقاء القبض على المؤلف ، وتفتيش منزله ، وحبسه فى سجن طره . وقامت المصلحة الحكومية التى يعمل فيها بفصله من وظيفته . وأصدر قاضى محكمة أمن الدولة الجزئية ــ طوارىء ــ حكمه بالسجن على المؤلف والطابع والناشر جميعا . ولم يوقف الأذى الذى كان يمكن أن يقع على نجيب محفوظ ، والذى لا يزال يتهدده ، ويمنع تفاقم الموقف فى حالة علاء حامد،إلا تدخل أعلى سلطة فى الدولة لصالح الاستنارة فى الحالتين . وذلك فى سياق مناخ من علاقة مغايرة للعلاقة التى وصلت بين المؤسسة الأزهرية والديوان الملكى فى منتصف العشرينيات .

ومهما يكن من أمر فإن المقارنة بين موقف المؤسسة الدينية التى كان يمثلها **محمد عبده** مفتى الديار المصرية ، فى مطلع هذا القرن ، والمؤسسة نفسها فى منتصف العشرينيات ، تؤكد أن الوعى العقلانى لنموذج الشيخ المجدد ، كالوعى العقلانى للأفندى التنويرى ، يظل مشروطا بعلاقات اللحظة التاريخية التى تنتجه ، فهو لا ينبثق فى الفراغ ، ولا يزدهر إلا فى اللحظة التى يتشكل بأنساقها ، بوصفه وعيا متولدا يجاوز حضور الفرد ، ويؤكد القيم المتجاوبة فى لحظة صعود الأمة فى اندفاعها صوب أحلام الحرية والعدل والاستقلال . وإلى شىء من ذلك كان يقصد **الإمام محمد عبده** . فى حواره مع فرح أنطون ، حين أكد أن الإسلام ليس ضد العلم ولا نقيضا له ، وأن جمود المسلمين وتسلط طبائع الاستبداد هى التى أدت إلى اضطهاد العلم والعلماء . وإلى شىء من ذلك أيضا ، قصد الكواكبى حين قرن العداء للعلم والعلماء بطبائع الاستبداد .

وكان ذلك وقت أن فض الأفغانى الاشتباك بين « **السلطة الروحية** » و « **السلطة الزمنية** » ، وأكد عبد الرحمن الكواكبى ضرورة قيام « الدولة » على تدبير الحياة الدنيا ، وجعل الأديان « تحكم فى الأخرى » . وحين ذهب **محمد عبده** إلى أنه « ليس فى الإسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة ، والدعوة إلى الخير ، والتنفير من الشر » ، وأن « لكل مسلم أن يفهم عن الله من كتاب الله ، وعن رسوله من كلام رسوله ، بدون توسيط أحد من سلف ولا خلف » . ولم يفعل **على عبد الرازق** ، بعد ذلك ، سوى أن جمع هذه الخيوط ، وصنع منها لحمة كتابه « **الإسلام وأصول الحكم** » فهاجت المؤسسة الدينية ، وجعلت من نفسها « **سلطة دينية** » تمارس القمع ، واستجابت إلى الشروط الخارجية استجابة مغايرة عن الاستجابة الأولى للشيخ المجدد ، فأبرزت من ثنائية المجاورة النموذج المناقض الذى لم يفارق نقيضه فى الثنائية قط ، والذى ظل يتبادل معه الموضع ، أو المكانة ، فى آلية من آليات الاستجابة الشرطية إلى تغير علاقات الأبنية الخارجية .

وما أريد أن أصل إليه من ذلك كله ، وألح عليه ، أن « **التنوير** » ليس إرادة فرد ، أو مزاج طليعة ، ولا يتواصل بصلابة أفراده فى الدفاع عنه ، رغم أهمية ذلك ، أو المضى بمنطلقاته إلى نهايتها الطبيعية ، فنحاسب مفكريه على تقاعسهم فى مناقشة هذا « المحرم » ، أو إنطاق هذا « المسكوت عنه » ، ولكنه حركة أمة ، وجانب من لحظة تاريخية ، ومكوّن من مكونات أبنية وعى اجتماعى لا يقوم فى الفضاء ، بل يتفاعل مع علاقات اللحظة التاريخية ، ويتشكل بها بقدر ما يشكلها . ولذلك تختلف كل لحظة « تنويرية » عن غيرها ، حسب علاقات الزمان والمكان ، فى الوقت الذى تتشابه مع غيرها بالعناصر التكوينية الملازمة لكل فعل تنويرى .

وهنا ، يمكن أن نعثر على ما يضيف إلى الإجابة عن السؤال : **لماذا ينتكس التنوير** ؟ ولماذا لا يكتمل تراكمه ، فننطلق منه إلى ما بعده ؟ إن التنوير مرحلة موجبة من مراحل تطور تاريخ الأمة ، لابد أن تفضى إلى غيرها ، فننتقل من زمن التنوير إلى ما بعده من الأزمنة التى يبدأ تقدمها من الإضافات الكمية التى يراكمها التنوير ، ويتحول بها من مستوى التغيرات الكمية إلى مستوى التغيرات الكيفية . ولا يحدث ذلك إلا حين يكمل التنوير مهمته ، ويؤسس لقطيعة معرفية مع التقاليد السابقة عليه والمناقضة لطبيعته . وإذا كانت قضايا التنوير الأساسية تتصل بثنائية الدين والعلم ، والنظرة الإنسانية ، فى مقابل النظرة العرقية ، وإقامة الدولة المدنية الحديثة بدلا من الدولة الدينية ، وإرساء مبادىء العقلانية محل الأصول النقلية ، وإزاحة الفكر السلفى بمفاهيم التقدم والتطور ، وتأصيل الحرية بمختلف أبعادها ، وتأكيد معانى العدالة بكل مستوياتها ، وتأسيس معانى المساواة فى الحقوق والواجبات ، بين أفراد المجتمع المدنى ، ذكورا وإناثا ، بغض النظر عن أديانهم ومعتقداتهم وأصولهم العرقية ، فإن هذه القضايا ظلت فى صيغها الثنائية التى لم تُحَلّ تعارضاتها حلا جذريا ، ينفى صيغة معرفية بصيغة مناقضة ، فظلت الثنائيات قائمة ، تعوق بطبيعة بنيتها كل فعل جذرى من أفعال الوعى الضدى ، وتحيل ثوراته المعرفية إلى نزعة إصلاحية توفيقية . ولأن هذه النزعة تظل موزعة بين الأطراف المتقابلة للصيغ الثنائية ، فإنها لا تفارق الشروط الخارجية المولدة لها من ناحية ، والشروط الداخلية لبنيتها من ناحية ثانية . ولذلك كان الوصل بين الأطراف المتعارضة ، فى الصيغ الثنائية ، يتبدل من علاقة مجاورة

أفقية إلى علاقة مجاورة راسية ، فتتجلى الصيغ عن تراتب يعلو فيه طرف على آخر فى الأهمية ، حسب الشروط الخارجية ، أو يُستبدل طرف بغيره فى الهيمنة ، حسب الشروط الداخلية . وظلت الصيغ الثنائية ، والأمر كذلك ، صيغا رجراجه ، تتعدل من خارجها أو داخلها ، لكن دون أن تنحل بما ينقض علاقات بنيتها ، إذ لا يصل التغير الواقع فيها ، أو الواقع عليها ، إلى التراكم الذى ينقلنا من المستوى الكمى إلى المستوى الكيفى ، فتتغير علاقات البنية ، بل ظلت العلاقات كما هى ، تسقط المجاورة الأفقية على التراتب الرأسى ، بما يجعل حركة التنوير نفسها تابعة لحركة الخارج ، سلبا أو إيجابا ، من منظور مغايرة التراتب بين الأطراف الثنائية ، وبما يجعل الحركة نفسها مقيدة بعلاقات بنيتها الداخلية ، من منظور مراوحة الهيمنة بين الأطراف .

وإذا ركزنا على الصلة بين متغيرات التنوير ومتغيرات اللحظة التاريخية المولدة له ، والموازية لحركته ، فمن اليسير ملاحظة أن حركة التنوير ينقطع تواصلها فى اللحظات التى يتحول فيها الاستقلال إلى تبعية ، وتزدوج فيها التبعية مع الاتباع ، أو يغدو الاتباع وجها آخر لغياب الحرية السياسية أو غياب العدل بمعناه الاجتماعى . ويحدث ذلك ؛ بالمثل ، حين ترتبك العلاقة بالآخر فيغدو التضاد العقلى (المنطوى على الإعجاب والنفور) إزاء هذا الآخر وجها مغايرا من التضاد العقلى إزاء ماضى الأنا ، بما يعوق حركة الوعى النقدى فى تجاوز نفسه بنقد غيره ، وتجاوز اتّباعه وتبعيته بتأكيد استقلاله فى اللحظة الذاتية لإبداعه .

فى هذه الحالات ، ينقطع الصعود فى مدارج التقدم ، وينقلب الترقى إلى انحدار ، ونبدو كما لو كنا فى « محلك سر » على أفضل تقدير ، أو نتراجع أو ننحدر على أسوأ تقدير . ونعود إلى ما قبل **قاسم أمين** فى تصور « **المرأة الجديدة** » ، وإلى ما قبل **محمد عبده** فى فهم الاجتهاد واحترام روح العلم والترحيب بمنجزاته ، وإلى ما قبل **رفاعة الطهطاوى** فى حديثه عن العدل والتقدم والحرية التى هى من موجبات العقول ، من حيث هى عقول . وبدل « **المرأة الجديدة** » التى تطلع إليها قاسم أمين نتطلع إلى نموذج مناقض ، ونستبدل بفتاوى الإمام **محمد عبده** عن المرأة فتاوى **أبى الأعلى المودودى** عن « **الحجاب** » . وبعد أن كنّا نقرأ **لرفاعة رافع الطهطاوى** ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، قوله :

« إن وقوع « اللخبطة » بالنسبة لعفة النساء لا يأتى من كشفهن او سترهن، بل منشا ذلك التربية الجيدة والتعود على محبة واحد دون غيره ، وعدم التشريك فى المحبة والالتئام بين الزوجين » .

وبعد أن وصلت المرأة إلى درجة من التقدم فى تحقيق أدوارها الاجتماعية ، فأصبحت تشارك الرجل مختلف شؤون الحياة الاجتماعية ، ابتداءً من إدارة الدولة وانتهاء بإدارة حياتها الشخصية ، أخذنا نقرأ لأضداد **رفاعة الطهطاوى** ، فى أواخر القرن العشرين ، كما لو كنا على شك أن نستبدل بفتاوى **محمد عبده** مفتى الديار المصرية فتاوى سماحة الشيخ **عبد العزيز بن عبد الله بن باز** ، الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد فى المملكة العربية السعودية ، فنقرأ له ، فيما أملاه عن « **الحجاب والسفور** » :

إن الدعوة إلى نزول المرأة للعمل فى ميدان الرجال المؤدى إلى الاختلاط سواء كان ذلك على

جهة التصريح او التلويح ، بحجة أن ذلك من مقتضيات العصر ومتطلبات الحضارة ، امر خطير جدا له تبعاته الخطيرة وثمراته المرة وعواقبه الوخيمة ، رغم مصادمته للنصوص الشرعية التى تامر المراة بالقرار فى بيتها والقيام بالاعمال التى تخصها فى بيتها ونحوه . ومن اراد ان يعرف عن كثب ما جناه الاختلاط من المفاسد التى لا تحصى فلينظر إلى تلك المجتمعات التى وقعت فى هذا البلاء العظيم اختيارا او اضطرارا .. وإخراج المراة من بيتها الذى هو مملكتها ومنطلقها الحيوى فى هذه الحياة إحراج لها عما تقتضيه فطرتها وطبيعتها التى جبلها الله عليها » .

هذا الاستبدال نفسه تنطوى آليات خطابه على ما ينقلب بتقنيات الحوار إلى تقنيات للقمع ، وعلى ما يقوم بتغيير مواقع الأطراف المتعارضة داخل الصيغ الثنائية .

وعندئذ ، تسقط علاقة التراتب حضورها القمعى على المجاورة ، فيعلو من يتحدث باسم النقل على من يتحدث باسم العقل ، ومن يتحدث باسم الدين على من يتحدث باسم العلم ، ومن يحتكم إلى السلف فى الماضى على من يتطلع إلى التقدم فى المستقبل . ويعلو الرجل على المرأة ، والمسلم على غير المسلم ، والعربى على الأجنبى ، والاتباع على الإبداع ، والإملاء على الحوار ، والتصديق على الشك ، والتسليم على السؤال ، ويتراجع كل ما حققه **الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ومحمد فريد وجدى** فى جانب ، وما حاول **فرح انطون وقاسم امين وشبلى شميل وإسماعيل مظهر** تأسيسه فى جانب ثان . وبدل أن نمضى إلى ما بعد التنوير ، نبذل جهدنا فى التمسك بما بقى منه قبل أن يضيع فى ظلمة التقليد ، ونذكر غيرنا تذكير الملهوف بماضيه ، كأننا ذلك التاجر الذى يفتش فى دفاتره القديمة ، حين تفلس تجارته ، ولكن دون أن ينتبه هذا التاجر إلى أن بذرة البوار موجودة فى علاقات إنتاج بضاعته منذ البداية .



محمـــود الـــوردانى

الخليفــة الأخـــير



كـان يقف مشرفـا على التـلال ، والحرائق تتصـاعد السنتها البرتقالية فى آخر النهار ، بعد خمسين يوما كاملة التهمت كل هذا المدى ، بل وطالت جامع الجوامع ، ومطلع الأنـوار اللوامـع ، وكنائس وأديـرة ، وبيوت وسـاحات وأسـواق،على مـدى الخمسين صبـاحا ، وكـان الوزيـر « شاور » قد دفع الناس بقراره بإضرام الحرائق ، لأن يتزاحموا بالمئات والآلاف ، منحدرين من خارج الأسوار ، حاملين أشياءهم وأطفالهم على الحمير والبغال والجمال ، ولم يكن أمامهم إلا أن يحتلوا المساجد والأزقة ، ووصل بعضهم على مشارف قصر الخليفة الأخير .

لا يعـرف هـذا الـواقف طـريقـا نحـو الحـرائق ، ولا يهتدى ـ شأن كل الأيام التى مضت ـ إلا إلى مزيد من المتاهة ، حين يحدق ويحـدق ، محاولا تبـين مكان داره وملاذ امراته وعياله ، تراجع وقد امتلأ حلقه بالدخان ، وناء صدره ، وتورم أنفه من حريق تكاثفت سحب دخانه ، واتكأت على السماء بغلظة . عشـرون ألف قارورة نفط ، وعشرة آلاف مشعل نار ، استخدمها الوزير « شاور » ، خمسين يوما .

وها هى تكاد تلفظ أنفاسها بعد أن أتت على الفسطاط لإيقاف تقدم الفرنجة الذين يحاصرون القاهرة .

يعرف ـ هذا الواقف ـ مدى خيانة الوزير « شاور » .

ففى تلك الليلة منذ نحو عامين ، وبينما هو فى نوبة حراسة على القصر الشرقى ، سمع صوت أقدام الجياد تقترب ، فانتبه مع رفـاقه وتقـدموا يستطلعـون الأمر ، وما لبثوا إلا قليلا حتى وصل الوزير « شاور » مصطحبا كوكبة من فرسان الفرنجة ، وإلى يمينه ويساره اثنان من قـادتهم يتكلمان العـربية بسهـولة ويسر ، بـل وتتعـالى ضحكاتهما وهمـا يوجهـان كلامهمـا للحراس . غـير أن « شاور » أومأ برأسه فقط للحراس ، فتنحوا جميعهم ، ومن ثم انطلقت الجياد تجتاح القصر نحو مقر الخليفة . ولدهشته لمحهم يقتحمون القصر بالجياد ، وهم الذين كان عليهم أن يخلعوا نعالهم على أبواب المدينة ، ولا يقتربون

من حرم القصور إلا حفاة الأقدام ، شأنهم شأن كل الرسل والمبعوثين . لقد هان كل شيء . قال ذلك لنفسه ، وركض مستنفرا ترتجف أوصاله .

كان يعرف الفرنجة ، ورأى كثيرا منهم فى الشهور الماضية ، لكن اقتحامهم مقر الخلافة بجيادهم ، ثم طريقة حلولهم على القصر ، واصطحاب الوزير « شاور » لهم، سببت ارتباكا . غاب آخرهم داخل الممر الطويل المقبب ، وتضاعفت حيرته ، غير أنه قرر أن يتسلل ويتبعهم . عبروا البوابة الشاهقة التى لم يرها من قبل ، واستغرقته نقوشها المذهبة المتألقة فى ضوء المشاعل للحظات ، ثم وهم يقطعون دهليزا تلو دهليز ، وأبوابا حديدية تتتابع حتى الفناء الواسع المفروش بالرخام ، تحف بهاأعمدة من الذهب ، واقتربوا أخيرا من البركة التى توسطت الفناء تبخ من انابيبها الفضية والذهبية سلاسل من الماء ذى الخرير ، كانت أضواء المشاعل قد حوّلت الليل الساجى إلى ما يشبه السوق : دقات أقدام جياد الفرنجة ، وتردد ضحكاتهم ، دفعت الطيور هائجة تحوم ، كاشفة عن ألوانها النارية ، أمام الحارس الذى جازف بالاقتراب أكثر وأكثر .

رآهم يترجلون أمام صف الخصيان الواقفين على المدخل ، واستداروا وراءهم ، وأمكن للحارس أن يلحق بآخرهم . عبر قاعات متتالية لم يسمع بها ، وانتهى معهم إلى حديقة حيوانات الخليفة التى روى الكثير من القصص عنها ، وشوهدت الفيلة منها فى الأعياد تتبختر متقدمة مواكب الخليفة . أرعبته الفهود ، والدببة والأسود والفيلة ، والغزلان ، والظباء ، وأيائل الحقل تتهادى وتتثاءب ، وتلوى وجوهها ، ثم تنظر فى بلاهة نحو كتلة الضوء المتحركة بسرعة . كان خائفا من الخصيان والوحوش التى تتجول فى حرية ، ورائحة الطيب والعنبر تتضوع كأنها تنبعث من الحيوانات الرائحة الغادية . فكر فى التراجع ، فلن يرمش للخصيان جفن حين يذبحونه فى لحظات ، شأنهم شأن فرسان الفرنجة ، أو أولئك المسلّحين الذين يصحبون « شاور » . كان يرتجف من إحساسه الغامض بأنهم يقتربون من مخدع الخليفة « العاضد » غير أنه لم يكن قادرا على الامتناع عن متابعتهم ، مشدودا إليهم ، وهم يقتحمون خلف الخصيان أبوابا وقاعات يلمع ذهب عواميدها المنتشرة المتتابعة ، وخطا مقتربا ليلمح القاعة الرحبة فى مقدمتها قبة الحرير الخضراء الموشاة بعقود الياقوت ، والمرجان ، والزمرد وسلاسل الذهب ، ونجومه ، وأهلته .

سجد الخائن « شاور » ملقيا بسيفه على الأرض ، وسرعان ما سقط الحارس أيضا حين هلَّ الخليفة ، وقد أسدل حجابه الناصع على وجهه . كان مثل طيف نحيل تتألق الماسة فى مقدمة عمامته ، تخطف أبصار الناظرين ، وهى تبخ سهامها المشتعلة ، دون أن تطرف أنظار الفرنجة الواقفين.فى تحفز ونفاد صبر تقدم « شاور » نحوه مطأطىء الرأس . حتى جلس عند قدميه ، وجعل يعرض مشروع الحلف مع الفرنجة لمواجهة أُعداء الخليفة والفرنجة معا ، أولئك الذين يتهيئون لالتهام مصر ويعدون العدة للإيقاع بها . لمسه الخليفة لمسة خفيفة بأطراف أصابعه . فقد وافق ، وأراد إنهاء اللقاء سريعا ليعود أدراجه .

لما تهيأ للوقوف فوجىء الحارس بالفرنجيين الكبيرين يزعقان ، ويلوحان بأيديهما، يطلبان بلكنتهما التى تأكل الحروف من أمير المؤمنين أن يقسم على الوفاء والإخلاص للحلف الذى عقداه معه لتوهما . راح ينقل رأسه بينهم ، ثم استقر على « شاور » الذى شرع فى شرح أهمية الحلف لمصر التى يحيط بها أعداؤها من كل صوب .

بدا له الصبى وحيداً على عرشه وحجابه . يفصل بينه

وبين الفارسين و« شاور » والخصيان . وراح « شاور » يعتذر عنهما قائلا : إنهما يجهلان تقاليدنا ، فهم على أى حال أغراب ، ولا يقصدون النيل من احترامك ، والانتقاص من قدرك ، تلك هى تقاليدهم على أى حال . فما كان من « العاضد » إلا أن رفع يده اليمنى بقفازها الحريرى ، موشكا على القسم ، لولا أن عاجلته قعقعة صوت أحد الفارسين بلكنته الخارجة من الأنف مباشرة ، دون أن تنقيها الحنجرة . على أن هذه الخشخشة أوضحت أن الفرنجيين يطلبان منه أن يخلع قفازه ، بل إن ارتداءه لهذا القفاز ، أثناء قسمه ، هو دليل اعتزام الخيانة وإضمارها .

شخصت العيون إلى الخليفة ، وقد أنزل يده ، وكاد يقوم منهيا المقابلة ، والخصيان من حوله قد تهيئوا لقيامه ، وبدت حركة خفيفة هينة لحفيف الملابس إيذانا بالرحيل. غير أن الخليفة الجالس كان قد خلع قفاز يده اليمنى ، بل وراح يكرر خلف أحد الفرنجيين القسم الذى أملاه عليه ، فقد انتهى الأمر ، والقسم هو القسم ، لا يغير منه خلع القفاز أو ارتداؤه .

قام أخيرا ، وتكأكأ المقدمون والخصيان حول الفرنجيين يكادون يدفعونهما لمغادرة حضرة الخليفة ، وظل الحارس مستغرقا حتى أوشك الجمع على المغادرة ، فحزم أمره ، وأسرع باللحاق بهم . جعل يستعيد هيئة الوحوش ، والنوافير ، والبرك ، والعواميد ، والأروقة ، والقباب المغطاة برقائق الذهب الذى يخطف الأبصار تحرك الهواء ، وبدا وكأن هناك عاصفة تتأهب للاشتداد ، فيما كان الرذاذ يصفع الوجوه ، ويتساقط على أردية الجند ، و« شاور » والفرنجة ، محدثا صوتا هيناً .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وهو يخب الآن بملابسه الفضفاضة ، يكاد يتعثر بعد عامين . سحبت حامية الفرنجة التى كانت تشرف على حسن تنفيذ المعاهدة ، وحماية جباة الفرنجة الذين كانوا يحصلون على ضرائبهم المفروضة على أبواب القاهرة . لو كانت الحامية موجودة لأكلتها العامة . ومضغتها مضغا ، فالعاضد قد أرسل كتابه إلى "نور الدين زنكى" ومع الكتاب شعور نسائه صارخا :

« هذه شعور نسائى ... يستغثن بك ، لتنقذهن من وطء الفرنجة لنا ... » .

إلى أين يمضى الحارس إذن، وقد احترقت الفسطاط ، وانحدر العامة يتدافعون ، وما زالوا يتدافعون ، حتى الآن ، بين الخطط والأزقة ، يفترشون الأرض ، ويسدون كل المداخل المؤدية إلى قصر « العاضد » .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وقد وقف الفرنجة يدقون أبواب مصر ، بعد أن فتحوا كل الشام ، واستقروا ، وأكلوا وشربوا ، وطاب لهم هواء هذه البلاد بالذات .

قال لنفسه : هل سأمضى متسكعا ، مثل كل يوم ، أتفرس فى الوجوه الضاجة المتزاحمة ، علنى أجد إمرأتى أوعيالى ، حتى يهدنى الإعياء ، فأعرج على أى جامع ملقيا بجسمى .


91
I.ZAYER

مع
الأدباء والفنانين العراقيين

- أرداش

- جبرا ابراهيم جبرا
- فيـال غزول
- سركون بولص
- على جعفر العلاق
- خزعل الماجدى
- كاظم جهاد
- أحمد خلف
- جمال جمعة
- هاتف جنابى

- سعدى يوسف
- سامى مهدى
- منذر الجبورى
- عبد الستار ناصر
- بثينة الناصرى
- شاكر خصباك
- وارد عبد السلام
- اسماعيل زاير
- جمال مصطفى

سعدى يوسف

فى قراءة الأرض

فى هذا المساء الرطب ، مساء باريس الرصاص ، وفى الخامس من كانون ثانى 1992 ، أفكّرُ بالأعوام الأربعين التى أعقبتْ أولَ نصّ شعرىّ نشرتُه .

كنت لا ازال فى أيام الطلب . استدنتُ من عمّ لى عشرة دنانير لأطبع قصيدةً طويلة فى كرّاس.اعدتُ المبلغ إلى عمّى ، لا ورقة واحدةً أو ورقتين كما تسلّمته ، بل كيساً من معادن مختلفة الشيات والأصوات . ومن تلك القصيدة كسبْت الكثير : حزاماً جلداً ، وكرسياً فى سينما .

اليوم ، يؤنسنى الشعورُ ذاته : إننى أتحزّمُ . احزمُ امرى . وأذهبُ إلى الفن .

●

كيف قُدِّرَ لى ، أنا ابنِ القرية الفقيرة كأهلها ، أن اذهب إلى الفن ، وأمضى فى الذهاب ، حتى هذا المساء ، حتى هذه اللحظة ؟

كيفُ قُدِّر لى ، أن اقطع القفار والبحار ، واستبدلَ بالمصر أمصارا ، وبمنزل الجّدِّ شققاً نصفَ مفروشة ، وغُرُفات فنادق رخيصة ، وبالمكتبة الأولى رفوفاً صفيفةً تطوى وتُنشَر كالحقائب ؟

كيف قُدِّر لى أن اقطع القنطرة بين مسجد قرية حمدان والطريق العام ، ذلك الحبلَ السُّرِّىَّ الذى هو الميلادُ والموت ؟

كيف قُدِّر لى أن احمل النُّصبَ والشظفَ ، واتحملهما ، وأحاورهما ، حتى وإن وهنَ العظمُ منى واشتعل الرأسُ شيباً ؟

الأيامُ دُولةٌ ، والسنون تمضى عقوداً . لا صوى فى السبيل ولا نيران فى رأس الجبل .
سلاماً ، إذاً .
سلاماً أيها الأبدُ المخّبأُ فى القميص .

اكتُب عن الناس . احبُّهم ، وادافعُ عنهم .
لكن،لا نيرانَ فى رأس الجبل .

اتذكَّرُ ، مرةً، القبض علىَّ : أُخِذتُ من المنزل ، إلى مركز الشـرطة ، وبعـد ليالٍ هنـاك ، ذهبَ بى شرطىٌّ ، وأنـا مغلولٌ ، إلى محطة القطار ، القطار الصاعد من البصرة إلى بغداد حيث سأُحاكَمُ .

كنـا راجلين ، أنـا والشرطّى ، والطـريقُ بين مـركـز الشرطة ومحطة القطار يمرُّ بكل الأماكن التى أعرفُهـا ، ويعرفنى الناسُ فيها : السوق . المقاهى . المكتبة . كـان الناس يضطربون مضطربهم اليومى . وأنا أسـير بينهم مغلولاً . لم يقلْ لى أحد : سلاماً . لم تطرفْ لمرآى عينان . كان الناس مشغولين بشئونهم ، وما انا من هذه الشئون . بالوحشة المسعى ! لكنى فى الانعطافة الأخيرة نحو محطة القطار ، أبصرتُ فتى أسرَّتْنى عيناه بأنه سيحكى للمدينة حكايتى .

عن هذا الفتى كتبتُ .

الفنـان يكتشف ناره ، ويُعـلى جبلـه ، حيث تتـوقّـد الشعلة .

●

فى بيروت 1982 ، فى الأيام الأولى ، ومنذ الرابع من حزيران ، أخذتُ اكتبُ قصائـد شخصية.جـاءت الغارة الأولى على المدينة الرياضية ، وأنا اكتب قصيدة أتتبّع فيها مريم العذراء عند ريلكه . مع الأيام بدأت تحولات مريم التى بلغت تجليها الأخير فى قصيدة « مريم تأتى » التى كتبتها يوم الخامس والعشرين من تموز .

كيف كنت التقط مادة القصائد ؟

كنت كثير الحركة ، قبل أن تغدو الغارات الجوية بتلك الكثافة الوحشية ، أزور المواقع والمحـاور ، أتحدث مـع المقاتلين ، اذهب إلى مناطق خطرة ، أبيت الليل أحياناً مع المقاتلين الشبّان فى ملاجىء مظلمة ، أدور على الأجهـزة الإعلامية ، اتسقّطُ الانباء هنا وهناك . كنت أشعر بـأن حياتى هى من التدفق بحيث أن المـوت لن يكون سـوى تتويجٍ لهـا إذا جاء . الفنـان يكتشف واقعه ، ينّقيـه ، وينتقيه . يرفع واقعه ذاته ناراً فى رأس الجبل .

●

كثيراً ما يرد تعبيرُ الـدهشِة ، تـوصيفاً للشعـر أو لما يثيره . وقد استوقفنى التعبير طويلاً ، وجعلتُ اتمثّلُ بيتَ المرقش الأكبر :

تحلَّـينَ يـاقـوتـاً وشَـذْراً وصنـعـةً
وجِـزْعـاً ظُفـارّيـاً ودُرّاً تـوائمـا

نساءُ المرقش الأكبر ، هؤلاء الحلواتُ المتحلياتُ ، كيف برزنَ إلينا ، فى هالة الفن البهيّة ؟ نساءُ سان جون بيرس وريلكه ، كيف آتيننا ؟

لم يقل المرقُش الأكبر غيرَ أشياء سمّاها . إنها أشياءُ نعرفها . لكن الشاعر وضعها أمامنا بحيث نراهـا للمرة الأولى . لقد منحنا اللونَ والشكلَ ، أعطانا الملمسَ المتقرِّى والعيون الواسعة ، ودعانا عبر الملمس والعين إلى الدخول فى عالم من التصوُّر والتخيُّل لم نكن لندخلَهُ لولاه ، لولا هذا الـدهش المنهمر أمامنا كمطرٍ ملوَّن .

الحـواسُّ ، إذاً ، هى هدفُ مـوجـة الشـاعـر . هى المستهدَفةُ لأنها المستقبلة ، ولأن عناصر التصّورِ والتخيُّلِ تمرّ عبرها أولاً ، لتواصل مسيرتها نحو التركيبة الفنيـة اللاحقة ، أعنى النصفَ الثـانى من التركيبـة ، المتعلقَ بالقارىء ، هذا القارىء الذى سيلتقط العناصرَ ، ويعيد تركيبها ، حسب هواه ومستواه .

أين الدهشةُ فى هذا ؟

أحسَبُ أن الدهشة فى أن عناصر الواقع وأشياءه التى ينتقيها الشاعرُ ، مادةً خاماً ، تخاطب (أعنى العناصر والأشياء) الحواسَّ ، إشارةً ، لا دلالةً ، أى أن العلاقة بين المرء والعالم تُعادُ إلى بداياتها ، إلى بداءتها ، إلى بداهتها المفاجئة . إنها تثير استجابات لا أجوبةً : إنها تُحرِّك وقد اطّلعتُ على دراسةٍ تتعلق بالاستجابات الجسدية لنصوص شعريةٍ معينة ، مثل اختلاج عضلات الوجه ، ورفيف الأجفان ، ووقوف الشَّعر ، ووتيرة التنفس .

وليس ارتباط الأشعار الأولى بالرقص سوى مثلٍ فى السياق ذاته .

لكن الأمور ، ليست بهذا اليُسر المتوهَّم فى التأويل النظرى . إنك ، فى العملية الإبداعية ، ستجدكَ إزاء احتكامات تطبيقية خطيرةٍ ، تدفعُ بك فى قوَّةٍ طاردةٍ عجيبةٍ ، خارج المتداوَل السائد . مثلاً : ما دامت الأشياء مادّتك الخام ، وما دامت اللغةُ رموزاً للأشياء ، وليست الأشياء ، فماذا أنت صانع ، باللغة ؟

ومثلاً : إن كان الفعلُ والاسمُ الجامدُ هما الأقربَ إلى توصيف المادة الخام ، فماذا أنت صانع بالمصدر والمشتقّ ؟

ومثلاً : إن كنت رأيتَ أخلاقية العملية الفنية متلازمةً ومادّتَها الأولى ، الأوّلية ، وهى فى ما توافرَ لديك . اللغةِ فى لحظتها الأولى ، فماذا أنتَ صانعٌ بالذاكرة ؟ أبمقدورك أن تقدمَ الكأسَ هكذا ، حرةً ، بين يديك ... بينما الذاكرةُ مكتظةٌ بالكؤوس : سقراط . الخّيام . أم كلثوم ؟ ومثلاً : إن كان الشعر إعادة نظر فى العالم ونقداً ، وما دامت الصورة وسيلته فى إعادة النظر ، وفى النقد ، فأىّ مكانٍ يظلُّ للفكرة ؟ بمعنى ، هل الفكرة تسبق العملية الإبداعية أم تتلوها ؟

هل الشاعر هو الذى يتوصل إلى الفكرة أم القارىء ؟

أسئلة كهذه ، لن تجد جوابها إلا فى التطبيق ، أى فى الكتابة ، وإلا بعد زمنٍ يمرُّ ، وسعىٍ يتراكم ، وستظل هكذا ، ما دام الطريق إلى الفن أطولَ من حياة . على الطاولة أمامى ، ورقة ، علبة كبريت ، منفضة،ولفافة تبغ ، الأشياء أمامى.أربعة،وعلىَّ أن ألعب . للأشياء الأربعة نظامها المعروف المألوف . تنسى الورقة . تشغل اللفافة بعود كبريت . تدخن ثم تضع اللفافة المتقدة فى المنفضة . هكذا نفعل كل يوم . لكنّ علىّ أن ألعب ، أن أغيِّر النظام المعروف المألوف ، أن تكون قصيدتى مخالفةً ، مختلفة . وفى الوقت نفسه ، علىّ أن احتفظ بمفاتيح لى وللقارىء مفاتيحى هى الأشياء . هكذا سأخرج اللفافة من علبتها ، وأشعلها بعود كبريت . لكنى لن أضعها وهى متّقدة فى المنفضة . سأُدخل الورقة فى المشهد . أضع اللفافة المتقدة على الورقة ، وأترك الأشياء تتفاعل ، خارج السياق المألوف ، اتركُها تتفاعل فى كيمياء الشعر . السابع من كانون ثان 1992 .

صباحٌ باريسىّ آخر . مطرٌ وسماءٌ رصاصٌ . الساعة الثامنة والنصف ، والعتمة لا تزال شاملة . النوافذ وحدَها تضىء الصباح البهيم ، فى هذه الضاحية العمالية حيث أقيُم . هديُر سيّارات وحافلات يخترق الزجاجَ المزدوج . الناس يمضون إلى معاملهم ومصالحهم ، بينما أوراقى التى تنتظر لا تزال بيضاً ....

لمَ أنا فى باريس ؟ لم أنا هنا وهناك ، هناك وهنا ، فى هجراتٍ بدأت منذ خمسة وثلاثين عامًا ؟

موسكو — دمشق — الكويت — بيروت — الجزائر —

دمشق ــ بيــروت ــ قبــرص ــ بيــروت ــ دمشق ــ عدن ــ قبرص ــ بلغراد ــ تونس ــ وأخيراً : باريس

ماذا افعلُ فى باريس ؟
ماذا افعل فى أرضٍ غير عربية ؟

يتضمن المنفى فكـرة الإلغاء . إلغـاء عـلاقـة الفـرد بـالسماء والأرض والمجتمـع. ثمةخطٌّ عمودِى يصـل بين السماء حيث المعبودُ والأرضِ حيث الأســلافُ فى هدأة الموت الطويلة .

وثمّتَ خطٌّ أفقىٌّ ينتظمُ القريةَ أو البلدةَ ، حيث المنازلُ والذكرى وملاعبُ الطفولة .

وفى نقطة تقاطع الخطَّين يقفُ الفردُ .

هولُ المنفى هو فى اقتـلاع من نقطة التقـاطع هـذه ، وازدراعه فى بقعة أخرى لن تكون نقطةُ التقاطع فيها . فلا السماءُ أولى ، ولا الأسلاف أسلافُ ، ولا منازل وذكرى وملاعب طفولة . ماذا يتبقّى ؛ إذاً ؟

الشظفُ وحده . الكدُّ ، والعنـاء . بُغيةَ الحفـاظ على التكوين الأول ، على السلالة المهـددة بالانقـراض . على الجذر الذى يجفُّ .

لكن شروط العملية الفنية تجعل من هذا الحفاظ مهَمّةً بالغةً الصعوبة ، فكلّما تقدم المرء فى طريق الفن خطوةً زاد احتياجُه إلى جذور أكثر غوراً . أكثر غوراً فى نقطة التقاطع تلك ، لا فى تراب المنفى .

افكِّـر بالأرض العـربية ، بـأهلها الجميلـين ، ولُغتها الأجمل .

افكرُ بحضاراتها وثرواتها ، وافكر فى الوقت عينِه بالمآل الذى نحن فيه . بالزمن المغلق الذى اُطبقَ علينا . واقول : لسنا الوحيدين بين الأمم فى معاناة الـزمن المغلق . أمم عديدة . سوانا ، مرّت وتمرُّ بأزمنةٍ مغلقة ، ولقد خرجت منها ، وتخرج ؛ لأنها احتفظت بالجمرة ، كابيةً أو لاهبةً ، وما هذه الجمرة إلا الجوهرُ ، إلا الثقافة المخالفةُ ، القادرةُ وحدها على أن تغزو كلَّ جيل يجدُّ ، بمبرِّر تسميته جديداً .

تُرى ، ماذا كنا فاعلينَ بلا طه حسين ؟
إن رايته لَتَقْدُمُنا فى الزمن الأعمى !

تاريخ آدم

سامى مهدى

كنتُ أقرأ تاريخ آدم

فانفجرت فى الفضاء

شهبٌ ، ورأيت النساءَ

ينحدرن إلى النهر

يبحثن عن صبيةٍ ضائعينَ

ويحثُثْن أزواجَهن على أن يعودوا بما رُزقوا

وينَمنَ على فُرشٍ من بكاءْ

كنتُ أقرأ تاريخ آدم ..

كان الهواءُ

دكةً ، وسلالمَ تصعدُ نحو السماءْ

بغداد

الـزمـن العـربى

منذر الجبورى

قبل أن تبدأ بالسرْدِ وفى ذكر الحقيقةْ
قبل أن تَسْفَحَ كاسات المراراتِ
وتَسْتَحضر فى الذهن التواريخَ العتيقةْ
قبل أَنْ تنكشفَ الأوراقُ
أو تحترقَ الأوراقُ
أو تطفوُ على السَّطْحِ
معانيكَ العميقهْ
قبل أن ترمى على الدربِ الخُطا
دَعْ خطا الليل إلى الليل
فإنّ الليل قد ضَلَّ طريقهْ
أيها المخبولُ بالأوهامِ
والمشدودُ بالأسرارِ
يا هذا الذى يصدُقُ فى القولِ
ويا هذا الذى يومضُ فى الليلِ

لقد وَلّى زمانٌ

كانت الشمعةُ فيهْ

تتحدى ظلمة الأفقِ

وتُردِى أىَّ تيهْ

فاتئدْ

هذا زمان أسودُ القلب

وإن خُط ضياء فوق فيهْ

قبل أن تبدأَ

لا تبدأْ ...

فإن المقصلةْ

حَدُّها الظـمآنُ

من ألفٍ

إلى ألفٍ

يطيع القتلةْ

فاتّئدْ

يا سيدَ الأسرارِ

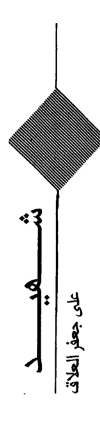
والأوهام

....

هل تبدأُ

كىْ تبدأَ

يعنى أن تعيدَ المهزلةْ



بدلاً عَنّا يموتْ

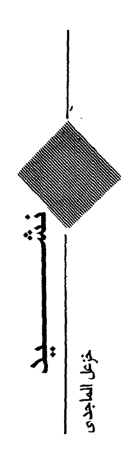
بدلاً عن ذلك المرعى ،

وذاك القمرِ العالى ،

وعن هذى البيوتْ

بدلاً عنّا يموتْ

(صنعاء)



سميتُهُ البُراقْ

أسرى بنا فى لجج ِ الظلمةِ

فى خرائب الكونِ وفى الوحشةِ

لِلمحاقْ

فدارَ فينا الكوكبُ القديمْ

ومسَّنا الله بغصنِ الجنةِ الكريمْ

ومسَّنا بروحِهِ ، والمطرِ الغَيْداقْ

سميتُهُ العناقْ

يشُدُّ بين طينة وطينةٍ

والشمسُ والقبة والمراعى

سميتُها الآفاقْ

تحن شطرَ الشفقِ الأولِ والجداولِ الدِّهاقْ

وتنحنى لأولِ الأرضِ

لبدءِ الدهر ..

للعراقْ

بغداد

حضور السياب

إلى صلاح ستيتية

كاظم جهاد

من جيكور إلى دَرَم
ومن بغداد إلى روما
وفى جميع الأماكن التى لم يزرها أبدا
والتى ما برح خياله الضامر يمارس فيها
رقصته الشبحة
بلا جنائزية ولا عويل
ترون طيفا على عُكّاز
العكازُ مُشِعٌّ بحرارة الطيف
والإثنان يفيئان إلى خبيئاتٍ فى الغابة
لا يعرف دروبها إلا الأطفال

(باريس)

انتهاء العلاقة

سركون بولص

حُبُّها يبدأ يوما بعد يوم ، ساعةً بعد ساعة
بالانقلاب إلى خارطة أليفة
ويطوى المكتشِفُ خيمتَهُ
على حدودِ الجُرْف الأخير
فى قارّة أتمّ اكتِشافها ..
ذلك الحَوَرُ الذى أغراه بها منذ البدايهْ
لم يعد يُصِيبه برَمْيَةٍ واحدةٍ فى القلب
كلُّ شَهْقةٍ تهرَب حول كتِفيها
وكانت أسيرةً
فى المناجِمِ معقلِ الرَّغَبات
كلُّ إباحةٍ جديدةٍ للخفايا ، مجردُ رهانٍ على الماضى
فى هذه الأيّام .

(نيويورك)

كُتُب

جمال جمعة

فى كل قلم
كتاب حبيس

المنفى كتاب
دائما يكون بلغة أخرى

بعض الناس
كتب منحولة

الطغاة جهلة وأُميون
أمام كتاب الشعوب

(أنا) : كتاب الديكتاتور الوحيد
الذى يطالعه كل يوم

أَبِى يتسلق النخيل سطرا سطرا
حتى يصل إلى عرجون المعنى

بعض الكتب كالعنقاء
ينهض من الرماد
أشدّ وأفتى

سيف الجلاد :
قلم السلطان الأثير
لكتابة التاريخ

القارة المتوحشة

هاتف جنابى

فى هذه الغابات ، فى ثيابها المزركشه

أو فى عطامها السوداء

ثمة من يعرف فيها البدء

من يعرف فيها الانتهاء

ثمة من يمضى بلا قعقعةٍ ،

ثمة من يبكى

ومن يصطنع البكاء

ثمة من صار ظلاما

واستوى بلا حياء !

(وارسو)

مثنويات

جمال مصطفى

ألمحُ الآن صُوَى
تائهةً خلفى ..
وأشباهَ صُوَى
وجواباً كالسؤالْ :
إنك الآن على بابِ النَّوى
كقصيدةٍ قُدحتْ
وأَرْخَت الجنون على محالْ
خامرتُها
لأشم ـ فى أسرارها ـ
المسك الذى قتل الغزالْ

يا قامةَ الفرحِ التى انكسرتْ
واثَّاقلت ترحا
لا تورقى كالقوس حانيةً
حتى إذا كانَ الذى تجنينَهُ :
قُزَحا

قوس الصعودِ ..
ولا نبيذَ ولا أوانى
هذا حفيفُ الله
فى ورقِ الأغانى

(بروكسل)

حسن طلب

المغتربون فى المكان .. المغتربون فى الزمان

« لغة غريبة .. ناس غرباء .. عادات غريبة .. حياة غريبة .. بـل عالم غريب ، من منا الغريب ؟ ! »

طارق الطيب

مجلة (الاغتراب الأدبى) العدد ١٩ - ١٩٩١

الأدباء العراقيـون المغتربـون خارج حـدود الوطن ، المـوزعون عـلى قارات العـالم الخمس الكبرى تقـريبا ، يشكلون الآن أغلبية عـددية فـائقة بـين الأدباء العـرب المقيمين فى المهاجـر والمنافى الاختيـارية أو الإجبـارية ، وليست الأغلبية العددية هى الظاهرة الوحيـدة البارزة ، فوجود مثقفين ومبدعين كبار فى صفوف هذه الأغلبيـة ، يمثل بعدا آخر داخل ظـاهرة الاغتـراب الأدبى العربى عامة ، والعراقى خاصة . هناك مثلا « **سعدى يوسف** » و « **فاضل العزاوى** » و « **أرداش** » و« **نجيب المانع** » وغيرهم من الأسماء المعروفة ، فضلا عن أسماء أخرى تند عن الحصر من الأجيال التالية .

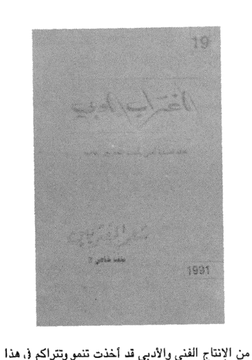
ليس هذا المقام مقام الحديث عن الظروف التى كانت وراء هذا الاغتراب الهائل ، فهى ظروف لا يجهلها أحـد تقريبا ، وإنما المقام يتعلق أساسا بالحياة الإبداعية التى يعيشها هؤلاء المغتربون بعيدا عن الوطن ، خاصة بعد أن أصدروا منذ سبع سنوات مجلة أدبية فصلية تعكس نبض هـذه الحيـاة ، وهى مجلـة (**الاغتـراب الأدبى**) التى يشرف على تحريرهـا « **صلاح نيـازى** » فى بريطـانيا ، والتى يمكن أن تقدم لنا وجهـا صـادقـا من وجوه الأدب العراقى فى المنفى .

* * *

تعبر مجلة (الاغتـراب الأدبى) بصفة خـاصة عن حـركة الأدب العراقى فى الخارج ، وتتسع فى الوقت نفسه ، لتعبر بشكل عام عن حركة المغتربين العرب بصفة عامة ، فهناك أدباء كثيرون يشاركون فى تحريرها ، وينتمون إلى أقطـار عربيـة شتى : سوريـة وفلسطين وتـونس ومصر والسودان وغيرها ، وليس هناك ما يجمع فى الغالب بين كل هؤلاء إلا كونهم مغتربين فى الخارج ، ولسنا مضطرين - بالطبع - لقبول تلك القسمة الثنائية الحاسمة التى تفصل أيـديولـوجيا ، أو حتى فنيـا ، بين أدب الـداخـل وأدب

الخارج ، ففى مجال الأدب والفن لا تكون العملة دائما ذات وجهين يتيمين : أبيض وأسود . قد يصح ذلك فى غير الأدب ، أما هنا فنحن إزاء عملة متعددة الأوجه ، لسنا إزاء مرآة ذات وجه وظهر ، ولكننا إزاء بلّورة كل زاوية من زواياها وجه وظهر معاً ، فليس لشعاع من الأشعة أن ينعكس أو ينفذ أو يرتد بكامل وضوحه وصراحته كما يحدث فى المرآة . بل هو مجبر على أن يتكسر ويتشابك مع خيوط الأشعة الأخرى فى نسيج محير . إننى ـ باختصار ـ أشعر بتعاطف شديد مع أدباء أعرفهم يقيمون فى المنفى منذ أعوام ، لكننى فى الوقت نفسه ، لا أستطيع أن أدين شعراء وكتابا أعرفهم أيضا ، لمجرد أنهم ظلوا فى وطنهم يتحملون ما عساه لم يطقه غيرهم . إن الجميع ــ فى نظرى ــ ضحايا لظروف بعينها ، وطالما أنه ليس من المستبعد أن يكون بعض المهاجرين مختارين ، بالقدر نفسه الذى لا نستبعد فيه أن يكون كثير ممن بالداخل مضطرين ، فإن الفعالية الإبداعية ، سوف تظل فى بعدها الكيفى ، هى المعيار الأبقى .

لقد مر الأدباء والمفكرون المصريون بتجربة مشابهة فى أثناء عقد السبعينيات فخرج من خرج وبقى من بقى ، ولم يكن من العدل أن يدان الباقون لمجرد أنهم بقوا يتحملون صامتين أحيانا ، ويعارضون ساخطين أحيانا أخرى ، إلى أن جاء وقت امتلأت فيه المعتقلات بصفوتهم ، بينما كان كثيرون ممن بالخارج ينعمون ببحبوحة الحرية ورغد التعاطف الذى يحيط عادة بمن خرج لمجرد أنه خرج ، فضلا عمن ظل منهم يناضل من أجل جمع الثروة وتأكيد الذات بمختلف السبل المشروعة ، وغير المشروعة . ليس من سبيل أمامنا إذن ، إلا أن نتمسك بالمعيار الأبقى ، معيار الإنتاج الأدبى الرفيع ، حيث لا مجال للادعاءات من أى نوع . بهذا المعيار وحده ، سنجد أن حصيلة قيّمة



من الإنتاج الفنى والأدبى قد أخذت تنمو وتتراكم فى هذا المنفى أو ذاك على أيدى الأدباء والفنانين المغتربين ، خذ مثلا معرض الفنان الكبير « **أرداش** » العام الماضى فى (باريس) وكذلك أعمال فنانين آخرين : الفنانة « **سعاد العطار** » والفنان « **اسماعيل زاير** » والفنانة « **هيفاء زنكنة** » ، وخذ فى الأدب مثلا ، دواوين « **جمال جمعة** » الثلاثة : « **الناسوت ــ الرسم بالمدن ــ كتاب الكتاب**) ، **وكذلك أعمال المجتهد « كاظم جهاد »** الشعرية ، ودراساته وترجماته المختلفة عن « **لوفيڤر** » ، وعن الشعر الفرنسى المعاصر ، بالإضافة إلى دواوين « **جمال مصطفى** » و « **شوقى عبد الأمير** » و « **حميد العقابى** » وغيرهم ؛ مع التذكير بأننا لم نورد شيئا للأدباء الكبار المعروفين ؛ ثم تجىء مجلة (**الأغتراب الأدبى**) لتكمل الصورة ، وتزيدها جلاءً .

* * *

تستمد مجلة (**الاغتراب الأدبى**) هويتها من الشعور بالغربة ، وتعمل ، كما يدل على ذلك العنوان ، على تأكيد ذلك الشعور . إن هذه الغربة - وإن كانت فى الأساس مكانية - لا تلبث أن تمتد وتتفاقم حتى تصبح غربة فى المكان والزمان جميعا . إن اللحظة التى ينتقل فيها المهاجر من وطنه إلى أى مكان آخر ، حد فاصل بين زمانين ، ولن يصبح السفر حينئذ نحو أمكنة مختلفة فحسب ، بل أيضا نحو أزمنة مغايرة يسميها « **على الخياط** » فى قصيدة له :

(**أزمنة التعب**) :

أشهد انك شخصى الثانى
وقد باعدت بيننا المسافات
فصرنا الصعاليك فى المتاهة
ننشر الشكوى فوق أدراج الندى
فكلانا سكن الثلج
وسافر سهوا إلى أزمنة التعب

(الاغتراب الأدبى ، العدد ٣ - ١٩٨٧ - ص ٥٠)

هناك زمانان ، لأن هناك مكانين ، ولن نندهش بالتالى إذا ما وجدنا الذات قد انقسمت هى الأخرى إلى اثنين : المتذكِّر والمتذكَّر ، أو بلغة أبسط :الذاكر والمذكور . والجسر الذى يربط بين هذين الشطرين هشٌ متداع ، خاصة فى هذا العصر الذى بدأ فيه الآخر (الغربى) يحس بعداء متصاعد تجاه كافة الجاليات الغريبة التى تعيش على أرضه ، وفى مقدمتها الجاليات العربية ، كما لا ينبغى أن نندهش أيضا حين نجد أن الخطاب الاسترجاعى (التذكرى) هو الخطاب الغالب فى أدب المغتربين كما تطرحه مجلة (الاغتراب الأدبى) . يتذكر (**فوزى كريم**) موت « **عبد الأمير الحصيرى** » - (انظر العدد ٣ - ١٩٨٦ من المجلة ، ص ٣٧) - وتتذكر « **سميرة المانع** » تحت وطأة الحضور الرمزى للعلم :

« **العلم رمز جميل ، ليس شخصا من لحم ودم . له عيوبه ونقائصه ، يتكبر علينا ، يذلنا ، يحرمنا ، يأمرنا ويقسو علينا** » .

(الاغتراب الادبى - العدد ١٩ - ص ٣٧)

فى فعل التذكر يصبح الماضى هو البطل ، أو لنقل هو الطريدة ، إنه (**عصفور الماضى الملون**) ذلك الذى يطارده المغترب فى محاولات سيزيفية يومية على أمل الإمساك به كما تعبر عن ذلك « **هيفاء زنكنة** » فى اعتراف دال :

« .. **وانتظر بفارغ الصبر انقضاء ساعات النهار ، واتطلع بلهفة إلى حلول المساء لأحتضن النوم ، لأكبل العقل جيدا ، لأقترب عبثا من الطائر الطليق ، لأمسك ولو هنيهة ، بعصفور الماضى الملون** » .

(الاغتراب الادبى - العدد ٣ - ١٩٨٦ - ص ٣٧)

لقد كان « **برهان شاوى** » ، وهو بعد فى وطنه ، قادرا على أن يجسد من خلال معاناته نبوءة الغربة الأشد : غربة الداخل ، وأى غربة أقسى من أن يكون المرء ، فى وطنه ، بلا غرفة **تنام وتنهض فيها الرياح** ، وبلا شرفة **تستضيف الصباح** :

وكانت على السطح لى غرفة
تنام وتنهض فيها الرياحْ .. .
ولى شرفة
تستضيفُ الصباحْ
وتغفو على نظرة السابلةْ

(الاغتراب الادبى - العدد ٩ - ١٩٨٨ - ص ١٠)

هكـذا ، ليس أمام المغتـرب فى الداخـل إلا أن يقاوم بالرمز ، وكلما أحكم قبضته على الصياغة الرمزية ، اقترب من عتبة النجاح من خلال تحقق مزدوج : تحقق سياسى من خـلال فعل المقـاومة ، وتحقق فنى من خـلال فعـل الإبداع ، وهذا بـالضبط هو مـا قد يخسـره المغترب فى الخارج ، إذا هو استسلم لسهـولة المقـاومة السيـاسية بعيدا عن قبضة السلطة وعيونها ، واكتفى بأن ينتج فنا هجائيا سافرا . غير أن التحدى الذى تشكله السلطة تجاه فنان الداخل ، يوجد نظيره ، وربما أقسى منه تجاه فنان الخارج ، إنه التحـدى الحضارى . لن يستطيـع أديب الخارج ، مهما حاول التكيف ، أن يتجاهل هذا التحدى ، ولذا فهولن يستطيع أن يلوذ بالهرب الكامل من مواجهته .

تتنـاثر محـاولات (التكيف) فى مجلـة (**الاغتـراب الأدبى**) على شكل دراسـات ومقالات شتى تنتسب إلى المنـاخ الثقافى الـذى تمليه طبيعـة التفاعـل مع المكـان الجـديد ، هنـاك مثلا مـواد من هذا النـوع تدور حـول « **إليوت** » و « **توماس مان** » و« **رامبو** » و« **شكسبير** » و« **برنارد شو** » و « **د .هـ . لورانس** » .. الـخ ، لكن محاولات التحدى تقوم فى بنية هذه المواد ومـواد أخرى غيرها ، يقول « **حسين كروش** » فى مقال بعنوان : (ليس ثمـة أمل لـرامبو) ، وهـو يتحـدث عن « **الشنفـرى** » و « **تـأبط شرا** » و « **السليـك بن السلكـة** » و «**أبى خراش الهذلى** » و « **أبى الطمحان القينى** » و « **عروة بن الورد** » :

« .. **فهؤلاء الخلفاء الشذاذ ، أرادوا مثـل ويتمان وبودلير ، بل مثل رامبو وماركس ، أن يسنوا قوانينهم الخـاصـة ويقيمـوا جنـة عـدن عـلى الأرض ... ... ألا يشعر بالذنب هؤلاء الذين يتحدثون هذه الأيام عن تصعلك رامبو الذى رضعه من ثدى امه ؟**

(مجلة الاغتراب الأدبى ـ ١٩ ـ ص ٣٠/٣١)

هنا ، يتحد الخطاب الاسترجاعى ، الذى رأيناه يتحقق عـلى المستوى الشخصى فى فعـل (التذكـر) ، بخطـاب استرجاعى آخر يتحقق هذه المرة على المستوى الحضارى العـام ، يتحول (التـذكر) هنـا إلى ذكرى مـدمنة ، إذ يتصوب النظر إلى عز الماضى تعويضا عن ذل الحـاضر ، ويكون مثال (الأندلس) هنا متـوقعا ، يقـول « **حسين المـوزانى** » عن « قرطبـة » فى قصيدة بعنـوان (**صور حاضرة عن زمن ماضى**) ـ ولنلاحظ دلالة العنوان : ـ

علمناهم الحرب
وعلمناهم الغزو زمانا
فصاروا غزاة
وصرنا إلى صحرائنا ..

(الاغتراب الأدبى ـ العدد ٣ ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٣ ـ ١٤)

هذا قول يستطيعه المغترب فى الداخل ، كما يستطيعه المغترب فى الخارج ، وإن كانت حاجة الأخير اليه أشد ، فهو يخوض معركته فى قلب المكان / الضد والزمان / الضد فى الوقت نفسه ، لقد لاذ المغترب بمكـان جديد ، ووجد نفسه حرا يسعى كما يشاء على هذه الأرض الجـديدة ، ولكنه حين صوب عينيه فجأة إلى أعلى ، هاله أن يجد نفسه بـلا سـماء تظلـه ، كما نـرى فى نص للشاعـر « **حميد العقابى** » :

لم تعدْ لى سماءٌ
لأدفن وجهى بين النجوم ،
اداعب خصلات شمسى

فهذى سماء ملبدة بالدخان

(الاغتراب الادبى ـ العدد ٩ ـ ١٩٨٨ ـ ص ٦٥)

إن النصوص القليلة التى وعت هذا الاغتراب الحضارى العميق ، وواجهته ، هى ذاتها النصوص التى عوضت ما خسرته عن طريق الهجرة ، ولا يصدق ذلك على الفنون الأدبية ـ من شعر وقصة ومسرحية ـ وحدها ، بل يصدق أيضا على الدراسات والمقالات الرفيعة التى نطالعها فى المجلة ، ففى دراسة « **عبد الحسين الهنداوى** » عن الاستبداد الشرقى (العدد ٣ ـ ١٩٨٧) ؛ نجد أمثلة دالة على ما يمكن أن يفعله الشعب بالمستبدين حين يجد متنفسا للتعبير عن نفسه ، والإشارة إلى ما فعله الشعب العراقى بجثة « **نورى السعيد** » فى الأمس القريب ذات دلالة خاصة ، وملاحظات د . « **هشام عبد الرحمن** » فى مقاله (الاقتتال العبثى) تضع أيدينا بحذق على موطن الداء فى كياننا الهزيل :

« .. فالمتكلم هو الذى يجيد الكلام . والذى يجيد الكلام يستحق المدح بغض النظر عن اى شيء آخر . وبغض النظر عن النتائج النهائية لكلامه على نطاق الواقع الفعلى .

(الاغتراب الادبى ـ العدد ١٩ ـ ١٩٩١ ـ ٢٠)

ربما لا يكون هذا الكلام عن علاقة العرب بلغتهم جديدا تماما ، ولكن السياق والأمثلة هنا تعطى لهذا الكلام دلالة أبعد وأعمق أثرا . اما الموهوب « **نجيب المانع** » ، فنقرأ له :

« .. سمعنا صوت هتلر فى الافلام ، وياله من صوت داعر البشاعة ! والسؤال هو كيف استطاع شيء قبيح مثل صوته أن يخدع ثمانين مليون شخص يفترض

انهم كانوا متحضرين ؟

(الاغتراب الادبى ـ العدد ٣ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٢٢ ـ ٢٣)

القياس التمثيلى واضح هنا ، ولكن هناك غلالة شفيفة لا تكاد تبين ، ومع ذلك فهى التى تميز المبدع عن المحرض السياسى .

الاغتراب سجن ، وربما كان أضيق من أى سجن آخر ، سجن بحجم القفص الصدرى كما يعبر « **صلاح نيازى** » فهو لا يكاد يسمح بالتنفس :

حول كل منا قفص من نوع ما
نحمله من عصر إلى عصر
نلمسه لمس اليد ولا نراه
مرة بمقاس الجسم
ومرة بحجم الوطن

(الاغتراب الادبى ـ العدد ١٩ ـ ١٩٩١ ، ص ٧٩)

لا حرية مع الاغتراب إذن ، اللهم إلا ما تتيحه لحظات الإبداع الحقيقى ، ولا يتبقى بعد ذلك لأديب الداخل إلا حرية الصمت ، ولا لأديب الخارج إلا حرية الاغتراب !

آحاد من المغتربين يلوذون بالخارج من الداخل ، ينتمون إلى شعب مغترب يلوذ من الرمضاء بالنار ، ينتمى بدوره إلى أمة مغتربة تلوذ بماضيها من حاضرها ، فهل بقى بعد من فرق بين مغتربى الداخل والخارج ؟ وبين غربة المكان والزمان ؟ ، وبين غربة الأفراد والشعوب فى هذا العالم العربى الذى يعيش الآن خارج الزمن فى هذا النظام العالمى الجديد؟

وهل نستطيع هنا سوى تحية العاجز ، نقدمها إلى الشعب العراقى بمغتربيه ومقيميه ونحن نردد : يا له من اغتراب فى اغتراب فى اغتراب ؟ !

فريـــال غـــزول

عود إلى نازك الملائكة

بعد ما يقارب نصف قرن من التجريب الشعرى المتعارف على تسميته بالشعر الحر - انطلاقاً من المصطلح الذى صاغته الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** فى الأربعينيات - يجدر بنا أن نراجع هذه الظاهرة وانعطافاتها الإبداعية ونسترجع ملابساتها ونقيم منطلقاتها بشىء من التأمل وبعد النظر .

لقد انطلقت هذه الحركة الشعرية الجديدة فى أرض العراق وانتشرت فى الوطن العربى . ولكونها لم تلتزم بنسق القصيدة التقليدية فقد اعتبرت تمرداً وثورة على الشعرية التراثية أو الشعرية العمودية ، وأصبحت موضوعاً جدالياً وسجالياً استقطب الرافضين لها والمدافعين عنها فى تراشق لم ينقطع إلى الآن . وقد كتبت المقالات والكتب والأطروحات والرسائل الجامعية حولها ، ولكن الاسئلة الجوهرية لم تطرح بشكل مبين ، بل ضمناً وأحياناً عرضاً ، والأساس لم يناقش مناقشة كافية وواعية . ما هى الشعرية ؟ وما هى الشعرية التراثية ؟ وكيف تكون الثورة فى الشعر ؟ ومتى يكون التجديد خروجاً ومتى يكون توليداً ؟

ولم يسهم أحد مثلما فعلت **نازك الملائكة** فى فرض هذا الشعر الجديد على خارطة الأدب العربى . فقد كانت أول من كتب ونظّر له ، فارتبط باسمها لأنها أبدعته ودافعت عنه ونقدته وصاغت مصطلحاته ؛ وباختصار كانت حجر أساس فى تشكيله ظاهرة أدبية . ولا فائدة ترجى من التطرق فى هذا السياق إلى مسألة تافهة كالسبق : هل كانت أول قصيدة من الشعر الحر **لنازك الملائكة** (« **الكوليرا** ») أم كانت **لبدر شاكر السياب** (« **هل كان حباً ؟** ») ، ولا داعى للخوض فى التناحرات القطرية حول جذور هذه الحركة . فمما لا شك فيه أن **نازك** لم تظهر بغير سوابق وتوطئات ، بل كان هناك إرهاصات فى التجديد الشعرى وجدت قبلها فى العراق ومصر وبلاد الشام والمهجر .. إلخ . ولكن يبقى لها شرف الريادة ببلورتها

لتطلعات الأمة فى النهوض والبعث بلورة شعرية وبلاغية .

فلا يمكن إلا لمكابر أو جاهل أن يزعم إمكانية الإبداع **الملائكى** كحلقة من حلقات الشعرية العربية دون **جميل صدقى الزهاوى** العراقى و **أبى القاسم الشابى** التونسى و**إيليا أبى ماضى** اللبنانى و**محمود حسن إسماعيل** المصرى . فالثقافة العربية نسيج لا يمكن فصل سداه عن لحمته ولا عزل مشرقه عن مغربه .

ولدت **نازك الملائكة** عام ١٩٢٣ فى حى قديم فى بغداد فى عائلة شاعرة باتجاهى الأم والأب . فكانت تدور فى الجلسات العائلية مناقشات لقضايا لغوية وكتابات لقصائد مشتركة وندوات أدبية وكأن لأم **نازك** المعروفة أدبياً باسم « **أم نزار الملائكة** » دور محورى فى هذه اللقاءات ، كما أن توفر مكتبة فى البيت ونزوع شعرى فى كل أفراد العائلة خلق الجو المناسب **لنازك** . اهتمت **نازك** بالنحو والموسيقى والتصوير ، وكانت مرهفة منذ صغرها . كتبت الشعر بالعامية العراقية وهى فى مطلع دراستها الابتدائية ، ثم نظمت الشعر بالفصحى وهى فى المدرسة المتوسطة . شغفت باللغة العربية وتخصصت فيها فى دار المعلمين العالية ، ولكن شغفها هذا لم يشغلها عن تعلم لغات أخرى ، فقد درست اللاتينية والإنكليزية والفرنسية . كما أن ولعها بالأدب لم يقلل من اهتمامها بالعلوم الأخرى ، فقرأت فى الفلسفة والتاريخ والأساطير والفلك والكيمياء والأحياء .

لقد كانت **نازك** المتشبعة بتراثها القومى منفتحة أيضاً على روافد ثقافية أخرى نهلت منها . فلم يأت اطلاعها على الإنجاز الأدبى والفنى والفكرى للآخرين ليحتل أرضية مفرغة ، بل ليتفاعل مع مكونات حضارية مهضومة . ومن هنا نجد تجاوبها مع الشعر الإنكليزى والنقد الجديد — الذى درسته فى جامعة برنستون وجامعة وسكنسون فى أوائل الخمسينيات — لا من باب الانبهار بالآخر ، بل من باب التراسل مع تيار وجدت له معادلاً نفسياً وتراثياً ، وإن لم يكن هذان المعادلان سائدين فى الخطاب الشعرى . وقد كتب الناقد **عبد المحسن طه بدر** فى دراسته عن أثر **بودلير** على **عبد الرحمن شكرى** (فى العدد الثانى من مجلة **ألف**) كيف توقف الشاعر المصرى عند قراءته للشاعر الفرنسى وعلق بخطه على ديوان **أزهار الشر** ، مبرزاً صوراً رمزية تتراسل بأجواء شعبية فى التراث العربى ، لكنها مستبعدة من أدب المؤسسة وذوقها . ويشير الناقد بهذا إلى القرابة الجمالية الكامنة بين أدبيات الآخر والأدبيات المحلية المهمشة والمكبوتة التى ترجح التأثر . ويصح هذا التحليل والتفسير على **نازك** حيث أنها توسلت فى شرح قواعد الشعر الحر لا إلى النموذج الغربى — وإن لم تنكر دوره فى استثارتها — بل إلى أشكال من الشعر الفصيح غير الرسمى الدارج فى العراق من أمثال **البند** كما أنها أبرزت تجربتها باعتبارها تخففاً من صرامة القواعد العروضية التقليدية ، لا تقويضاً لها أو قلبها رأساً على عقب ، وذلك لتتيح لخوالج النفس المعاصرة فسحة التعبير بلغة العصر وإيقاعه .

تقول **نازك** فى بيانها الأول عن الشعر الحر الذى ضمنته مقدمة ديوانها **شظايا ورماد** (١٩٤٩) :

« على أن الأديب الذى سنتفق على تسميته « مرهفاً » لابد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها فى صميم الأدب المحلى قديمه وحديثه ، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل .. وينبغى ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس « خروجاً » على طريقة الخليل ، وإنما تعديل لها يتطلبه تطور المعانى

والأساليب خلال العصور التى تفصلنا عن الخليل » .

وتضيف نازك فى الباب الرابع من كتابها القيّم قضايا الشعر المعاصر :

« لا ريب فى أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربى إلى « الشعر الحر » .. فلا يتقيد بأسلوب الشطرين الذى تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور ، وإنما يخرج عنه فيجىء هزجاً تختلف أطوال أشطره .. ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض فى أذهان الشعراء والأدباء والنقاد ، ولعل سبب ذلك يكمن فى أنه شكل من أشكال الشعر نشأ فى عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين تأخروا عنه . والواقع أنه لم يذكر حتى فى كتب العروض المتأخرة مع أنها أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة مثل الزجل والمواليا ، وكان والقوما والدوبيت ... لا ريب فى أن الشعر الحر أقرب فى خطة وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين ، ذلك أنهما كليهما يقومان على أساس « التفعيلة » لا « الشطر » وتباح فى كل منهما الحرية فى عدد التفعيلات فيجىء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه ... على أن الشعر الحر أسهل من البند فى خطته وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التى تصلح له ، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه فى ذلك شأن الشاعر العربى فى أسلوب الشطرين » .

ويشير كل هذا إلى أن ما التقطته نازك الملائكة من أدبيات « الآخر » كان الجانب الذى يمكن أن يتوازى أو يتراسل أو يتجاور أو يتقاطع مع المسكوت عنه والغامض والمهمش فى أدبيات « النحن » . وهذا لا يلغى الآخر ولا ينفيه ، وإنما يجعل إمكانية التفاعل معه مبنية على أساس تكافؤ لا تراتب ، على أساس ندّى لا تبعى . ومن هذا المنطلق يكون الانفتاح على الثقافات الأخرى قد ساهم فى فتح نوافذ على عالم شعرى متسع ذى جماليات متعددة ومتضاربة . ويجدر بالذكر فى هذا السياق أن نؤكد اطلاع نازك وزملائها من الشعراء على الأدب العالمى لم يقتصر على الأدب الغربى المعاصر ، بل جاوزه إلى الأدب الكلاسيكى (اليونانى واللاتينى) ، وآداب الشرق الأقصى ، والأدب الفولكلورى فى الغرب ، أى أنه لم يركز على التيار السائد حينذاك بل تعداه إلى اطلاع عالمى بكل ما تعنيه العالمية من تعددية جغرافية وتاريخية .

ومع أن التراث العربى انفتح على العلوم الإنسانية والبحتة عند الآخرين من فرس وهنود وإغريق .. إلخ ، إلا أن انفتاحه على آداب الآخرين كان محدوداً وخاصة فى الشعر . لقد أثرت — دون شك — الحكايات والمآثر الهندية والفارسية على الأدب السردى عند العرب ، ولكن الشعر بقى منعزلاً إلى حد كبير عن الأدبيات المجاورة . وعند ما اطلع الجاحظ الموسوعى الثقافة على الشعر اليونانى استنكر قيمته الشعرية لأنه لم يجد فيه الأوزان والقافية الموحدة التى تعود عليها فى شعرنا ، ولا شك أن معرفة الجاحظ بهذا الشعر كانت مبتسرة ، فلم يكن يعرف اليونانية . أما نازك ، فهى قارئة ودارسة جادة للأدب الإنكليزى ، كما عكفت على تعلم لغات أخرى كاللاتينية والفرنسية ، رغبة منها ، لا نزولاً على متطلبات مدرسية . كما أنها قامت بدراسات عليا فى الأدب المقارن فى أعرق

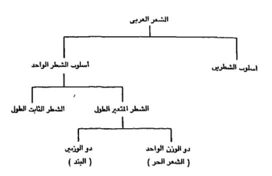
جامعات الولايات المتحدة ، مما جعلها تدرك أن قواعد الشعر وجمالياته ليست واحدة ؛ بل تختلف باختلاف اللغة والتاريخ الأدبى ، فالعروض الإنكليزى يختلف عن العروض العربى ، بل هو يختلف فى اللغة الإنكليزية القديمة عنه فى اللغة الإنكليزية الوسيطة أو الحديثة . ولا بد أن يكون هذا قد زعزع يقينها بأن قواعد الشعر وأسسه الجمالية واحدة ، وخاصة لأنها — على عكس **الجاحظ** — متذوقة للشعر غير العربى على الرغم من تباين قواعده الشعرية ، ولابد أن تكون قراءتها المتعمقة للشعر الإنكليزى وترجمتها لشعراء مختلفى التوجه من أمثال النيوكلاسيكى **توماس غراى** والرومانسى **جورج بايرون** والإليزابيثى **وليم شكسبير** قد جعلها تحس بالفروق العروضية والمعجمية والجمالية التى تفصل بينهم بالرغم من انتمائهم إلى أدب واحد . وبالتالى لا بد أن تسفر هذه المعرفة للمتأمل عن مراجعة التنويعات العروضية فى الأدب المحلى والتوصل إلى كون الشعرية قضية نسبية ومتحولة ، ولكن النسبية والتعددية لا تنفى وجود ثوابت لا تتغير .

واستقراء لكتابات **نازك الملائكة** النظرية ، نجد أنها لا تفصل بين الشعرية والإيقاعية ، بل إن البعد الإيقاعى والموسيقى سمة لازمة للشعر فى عرفها . ونفهم من هذه الزاوية لماذا ترفض **نازك** مصطلح الشعر على نص لا يتسم بإيقاع رياضى أو نظام موسيقى كقصيدة النثر . فهى لا تتقبل إمكانية أن تكون الصميمية الشعرية فى نسق الصور وتكثيف اللغة ووقع النص ، لا فى إيقاعه الموزون .

ولسنا هنا فى مجال المصادرة أو الحكم أو الإفتاء فى الهوية الشعرية ، ولكننا فى مجال استبطان مقومات الشعرية كما تراها **نازك** . وهناك جانب من تعريف الشعر يندرج تحت باب القناعة ، ولا يمكن مناقشته .

ومما لاشك فيه أن الجانب الموسيقى فى الشعر جانب لا يستهان به فى الأدبيات التقليدية والطليعية وفى مختلف الثقافات شرقاً وغرباً ، جنوباً وشمالاً . غير أن الموسيقى التى تضفى على الشعر خصوصيته الشعرية قد لا تنبثق منه بل تصاحبه من الخارج ، وذلك باستخدام آلة إيقاعية أو التصسيق أو النقر بالقدم لضبط حركة القول ونقلاته ، كما بين العروضى **تشارلز بيرد** فى دراسته للشعرية فى غرب أفريقيا . وأحياناً يغيب العنصر الموسيقى (بمعنى الوزن القياسى) فى الشعر ليعتمد على إيقاعية غير موزونة كالإصاتة والمجانسة اللفظية ؛ وقد ينعدم حتى هذا ليقتصر الشعر على تداخل الصور وتدفق الخواطر بأثرها الكتابى على فضاء الصفحة كما فى الشعر الصينى الذى ينحدر من سلالة الكتابة الصورية أو الهيروغليفية .

ولكن من حق **نازك** ، وهى فى صدد الشعرية العربية المتميزة بالجرس الموسيقى ، أن تجد فى الوزن هوية الشعر وجذر الشعرية العربية . وسواء كان انضباط الموسيقى الإيقاعية فى الشعر العربى ناتجاً عن طبيعة اللغة السامية أو حصيلة تراكم تاريخى مرتبط بنسق اجتماعى — اقتصادى معين (بدوى — رعوى يعتمد الشفوية والخطابية) ، فهو قائم بالحالتين ، ويصعب على « الآذن العربية » ، كما تقول الشاعرة **نازك الملائكة** أن تتقبل شعراً بغير موسيقاه الداخلية . ولكن الآذان العربية ليست نمطية ، بل تتكيف لإيقاعات جديدة ومتعددة ولا تقتصر على العروض المتعارف عليه عند **الخليل بن أحمد الفراهيدى** فقد وجدت **نازك** أن فى التراث العربى الشعرى أنماطاً متعددة وقامت بتقسيم خارطة الشعر العربى إلى المخطط التالى :



وبصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع **نازك** فى مخططها (والذى قام بتعديله **عبد الجبار داود البصرى** فى كتابه عنها وذلك بتقسيم ما أطلق عليه « الشعر المنطلق » إلى نوعين ، موزون : « شعر حر » وغير موزون : « قصيدة النثر »)، إلا أنه يوضح إسقاطها كل ما هو غير موزون من خانة الشعر . فهى ترى التفعيلة محوراً أساسياً فى الشعرية ، ولكنها ترى إمكانية اختلاف تعدد هذه التفعيلة فى النصوص الشعرية ، وذلك تبايناً أو زيادة عما جاء فى عروض **الخليل** المعتمدة .

مصدر **نازك** فى التنظير ، إذن ، لا ينطلق من التأمل فى إمكانات اللغة العربية اللانهائية ، بل من رصد الإنجاز الشعرى العربى القائم برمته ، غير مسقطة من حسابها المهمش والمستبعد فى كتب العروض ، فمصادرها هى الممارسات الشعرية فى تاريخ الأدب العربى ، لا التنظير النقدى المتعارف عليه فى هذا التاريخ . هى ، إذن، تنظر وتستبطن الظاهرة الشعرية العربية بكل أشكالها المعروفة ولا تكتفى بالقواعد المصاغة التى نص عليها عروضيو المؤسسة . وبهذا نستشف أن **نازك** لا ترى فى عروض **الخليل** تشريعاً للإبداع بل وصفاً (صحيحاً ولكنه غير مستكمل) لما هو كائن . وهى لا تتهم **الخليل** بالخطأ فيما وصفه وقننه ، ولكنها ترى أنه اقتصر على نوع شعرى واحد جاورته وجاوزته أنواع أخرى أهملها أبو العروض أو لم يعرفها لأنها نشأت بعده . وهكذا تكشف **نازك** عن التفاوت بين الإنجاز والتنظير وعن التباين بين الواقع الشعرى الذى تطور عبر اربعة عشر قرناً ، ومبادىء العروض التى توقفت عند عروضى بصرى من القرن الثانى . أما إضافة الشعر الحر (إلا ماغث منه) إلى ديوان العرب ، فترى **نازك** فيه إثراء ، لا تقويضاً ، للنسق الجمالى العربى : يتولد من طبيعة اللغة العربية ووفق تاريخ جمالياتها ، ولكنه تاريخ ينسحب على أجناس شعرية غير نخبوية . ولو رزق شعراء قصيدة النثر بمنظر يربطها ربطاً معللاً ، لا ربطاً تعسفياً ، بماضى الأدبية العربية فربما حصلت هذه القصيدة اللقيطة على شرعية جمالية ما . فكل نقلة إبداعية لا تستقر إلا إذا واكبها التنظير الإبداعى وأدخلها فى نسيج الجمالية المحلية .

ولا أعتقد أن تاريخ **نازك** التنظيرى والشعرى يسمح بأن نتهمها بالردة على الشعر الحر ومحو بيانها الثورى ، كما فعل **عبد الجبار البصرى** وغيره . فهى لم تكن تسعى إلى هدم القديم والتنكر له ، بل إزاحته قليلاً لتتيح الفرصة لإضافة معاصرة ، ولم تخل مجموعة من مجموعاتها الشعرية من قصائد عمودية ــ فلم يكن لا فى تنظيرها ولا فى إنجازها ما يجعلنا نعتقد أنها تقوض البناء التراثى ، لكنها حاولت أن تخفف من وطأته وجموده وتصلب شرايينه ليصبح نابضاً بالحياة والحركة . موقفها ، إذن ، ليس موقف من ينفى التراث ويدعو إلى القطيعة معه ، كما أنه ليس موقف من يقدس التراث ويدعو إلى تحنيطه . إن موقف **نازك** يطمح إلى فتح باب الاجتهاد فى الإبداع والتنظير ، ذاك الاجتهاد الذى لا يخل بما كان وإنما يولد ما لم يكن ، جاعلاً المسيرة اكثر نشاطاً وفعالية بعد ركودها وخمودها . إنها ترى فى الشعر الحر (الجيد) تفريعاً واستكمالاً ، وفى تنظيرها له توسيعاً وتصحيحاً للتراث العروضى . وهى بعملها هذا تمنح

الموروث الشعرى حجمه ، والتقعيد الشعرى مرونة ، فهى لا تشكك فيه أو ترفض وحداته الأساسية ، وانما تعدل من طريقة توزيعها لتزيح هيمنة نمط معرقل للجديد ولتفسح مجالاً لتجارب نابعة من تفاعل المعطى التراثى مع الواقع المعاش . وفى ظل مفهومها هذا ندرك تحفظها تجاه الشعر الحر الذى لمست فيه تجارب فاشلة أو تدميراً للجمالية القومية ، كما ندرك لماذا استعانت دوماً فى تبريرها للشعر الحر ودفاعها عنه إلى تطوير آليات تتواجد فى التراث أصلاً . فمثلاً بررت **نازك** سقوط وحدة البيت فى الشعر الحر بالتدوير الوارد — وإن كان غير مستحب — فى الشعر العمودى ، وعززت هذا التبرير بذكر فائدة التخلص من الحشو الذى يفرضه البيت ذو الشطرين والقافية الموحدة . كما أنها بنت تخلصها من الروى بالرجوع إلى أنواع شعرية عريقة لم تلتزم به ، أى أن مرجعيتها الجمالية بقيت عربية ومرتبطة بالتراث الجمالى العربى ، وإن انتقلت من التيار المهيمن والسائد إلى التيارات المستبعدة والمعتبرة أدنى فى عرف المؤسسة الأدبية .

واطلاع **نازك** على الأدبيات العالمية المتنوعة أفسح لها أفقاً ترى فيه الظاهرة العربية فى سياق أكبر ، لا يطغى عليه ذوق وافد ، وإن كان يحفزه على اكتشاف خصوصية المنطق الجمالى القومى وعبقرية اللغة العربية .

إن دوافع الاجتهاد الإبداعى عند **نازك** وتفسيرها لضرورة التجديد تنطلق من أمرين ، أولهما يرى أن التعبير عن الهموم العصرية لا يتم من خلال القوالب القديمة ، وثانيهما أن قانون الإبداع ذاته يتطلب التغيير والتجديد ، إنه لمن الصعب لراصد محايد أن يصدق مسألة ضرورة تغيير القالب الشعرى لاستيعاب الهواجس العصرية ، فقد قام شعراء مختلفون نفسياً وإيديولوجيا وفلسفياً لخمسة عشر قرناً بالتعبير عن مشاعرهم الوجدانية وتمردهم السياسى وتشكيكهم العقائدى وطموحاتهم الإنسانية من خلال الشعر العمودى ، وكان منهم ثوار ومارقون مثل الصعاليك والخوارج ، مثل **أبى نواس والمعرى** ، فما بال الشاعر المعاصر يعجز عن التنفيس عن هواجسه فى هذا القالب ؟ وكل قارىء معاصر يشهد أنه — على الرغم من معاصرته وقدم مقروئه — يستمتع بقراءة **امرىء القيس وطرفة بن العبد** ، كما أن شاعراً عمودياً مثل **محمد مهدى الجواهرى** يهز قراءه اليوم حتى هؤلاء الذين يعكفون على قراءة الشعر الحر وقصيدة النثر . وإذا كان حقاً أن المسألة مرتبطة بقانون الإبداع الذى يمج التقليد والتكرار ، فربما آن الأوان بعد نصف قرن من سيادة الشعر الحر ، بتحريره تحريراً أكثر جذرية ، أو بالإياب إلى الشعر العمودى ، لا من منطلق التقهقر ، بل من منطلق تغيير السائد الذى كان يوماً جديداً ، كما حدث فى تيار « ما بعد الحداثة » الذى جمع بين القديم والحديث وجاور السحر بالواقع ، ووصل التراثية بالمستقبلية ، فمن طبيعة أى تغيير أن يكون بالارتداد أو بالتجاوز ، بالانعطاف أو بالتعميق ، باسترجاع المتخلص منه من لزوميات شعرية ، أو بتحرر مضاعف من اللزوميات الشعرية .

إن قصيدة النثر تمثل التخلص الأشد تطرفاً من لزوميات الشعر المسبقة ، والقصيدة العمودية عند الرجوع إليها لن يكون لها مذاق القصيدة التراثية ، كما أن الملحمة الحداثية عن **عوليس الإيرلندى** تختلف عن الملحمة الكلاسيكية عن **عوليس اليونانى** ، وقصص الحيوان عند **سعيد الكفراوى** فى مجموعته **ستر العورة** تختلف عنها فى **رسائل إخوان الصفاء** . فهذه **نازك** الملائكة نفسها تكتب فى قصيدة بعنوان « أغنية للأطفال العربية » شعراً عمودياً لا يجارى القبيلة ، بل يناهضها :

من الجزع من قلب سقط اللوى ووادى الغمار وبرقة ثهمد

ومن ربع نعم عفته الرياح وأقفـر من أهلـه وتبـدد

ومن طلل فى الجزيرة أقوى وما زال منبع عطر وعسجد

تعالت هتافات ماض عريق يعيش الخلود بجفن مسهد

....

وتستعجم الدار يا عـربى وتغرق فى صمتها لا تجيب

فإن تبك ، تستبك جدرانها يرد عليك السكون الرهيب

مســارح آرامهـا دنستهـا خطى الوافد الأجنبى المريب

وأرض نـزار وبكـر ووائـــ ـل خطوا على رملها تل أبيب

لكن التخلص من لـزومية مـا أو من قيـد مـا ، ليس بالضرورة تسيّبا ، بل مسئولية تفرض إحكام نسق إبداعى يـدور حول لـزومية أخـرى أو قيد آخـر . فالتخلص من الصرامة الإيقاعية وبالتالى اللفظيـة قد يصـاحبه مطلب الصرامة الفكرية وبالتالى المعنوية . وعـدم الاتكاء عـلى الصور الجاهزة والموتيفات السائدة يفرض بدوره اهتماماً بالملموس والمعاش بتفاصيله وبتنوعاته . إن الانصراف عن المواضعات الشعرية المؤسسية كثيراً ما يوجه المبدع إلى المأثورات الشعبيـة وأعرافهـا ، كما أن إسقـاط المعجم الشعرى التقليدى يجعل الشاعر يلتفت إلى كلام الناس بما فيه من فصحى عامية المذاق ، وهكذا . وهذا مـا تنبهت إليه نازك المـلائكة بحسهـا المرهف وعـدم استسهالهـا للإبداع ، فكل تحرر يجب أن يقابله التزام ؛ ولهذا رصدت التحولات التى استتبعها الشعـر الحر من معجم جـديد وتكرار صرفى وتنويع اشتقاقى وتوظيف للقافية ... إلخ ، وأكدت فى كل كتاباتها أن رفع النموذج النمطى عن كاهل الشاعر المعاصر لا يعنى الفوضى الشعرية بل الانخراط فى مبادىء شعرية فعالة فى السياق . فالنقلة عندها هى من الإلــزام الشعـرى إلى الالتــزام الشعــرى ، من القيم المفروضة والمعلبة الى قيم المجاهـدة والمعانـاة . فكما أن الشعر العمودى مقيد بعمود الشعر فالشعر الحر مقيـد بأفق الشعر .

ويبدو لى أن ثورة نازك الشعرية لم تكن انقلاباً على الماضى الشعرى والتقاليد العروضية بقدر ما كـانت ثورة على النموذج الأحادى فى تاريخ البلاغة العربية . إنها تدعو إلى تعددية النماذج ، لا نمطيتها المسبقة ، ولكن فى حدود لا ترى إمكانية الخروج عليهـا وهى حدود الـوزن . أما النماذج البديلة التى اقترحتها وساهمت فى الترويج لها ، فقد استمدت شرعيتها من النماذج الجنينية أو المهمشة فى الشعرية العربية . ولا شـك فى أن قراءتهـا المقارنـة قد أهلتها لترى التعددية فى الذات الشعرية العربية وتحس بكل تيار فيها مهما كان خافتاً أو غير مندرج فى السائد . ولكن القراءات المقارنة فى حد ذاتهـا لا تكفى إن لم تكن معززة بالتجربة المعاشة التى تشكل أفق الإبداع والتنظير وإن لم يكن أمامها وبجوارها من يقدم لها أمثلة ريادية فى الاختلاف والتعدد والمقاومة .

فبالإضافة إلى المد القومى الرافض للاستعمار والمـد الاشتراكى الرافض للاستغلال والمد الوحدوى الرافض للتقسيم والمد التحررى الـرافض للسلطة الـذى اجتاح العراق والوطن العربى فى الأربعينيات والخمسينيـات ، كان لنازك نموذج الأم ، بنسويتها وشاعريتها ونضالها من أجل القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا الوطنية . وقد أهدت نازك الملائكة ديوانها قرارة الموجة إلى أمها وصدرته بالتالى : « إلى أمى ... اول شـاعريـة خصبة تتلمـذت عليها » . وكمـا يصعب تصـور إنجـاز نـازك المـلائكة دون معلمتهـا وأمها سليمـة المـلائكـة ، فمن الصعب ان ندرك إنجاز هـذه الأم الشاعـرة بدواوينهـا العديدة دون الأخـذ بعين الاعتبـار دور الشاعـر جميل صدقى الزهاوى بدفاعه عن المرأة وبتعبيره الجرىء عن

قلقه الوجودى وتساؤلاته الفلسفية التى مهدت الطريق للاسئلة ، وفتحت الباب على مصراعيه للتجريب .

إن قصيدة **نازك الملائكة « غسلاً للعار »** (١٩٤٩) التى نددت فيها بازدواجية المعايير بالنسبة للأنثى والذكر فى مجتمعنا ، إنما هى جملة استطرادية فى نص المقاومة للظلم بأشكاله المختلفة ومنطقه المتهافت ، وتصب فى هذه النزعة الأبية التى أرادت تحرير المجتمع كاملاً ، لا نصفه فقط . واستخدمت نازك المفارقة الساخرة والمقابلة الاستنكارية بين القول والفعل ، بين الشعار والسلوك ، لتنبه وتدين النفاق الاجتماعى :

ويعود الجلاد الوحشى ويلقى الناس
« العار ؟ » ويمسح مديته ــ « مزقنا العار »
« ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة احرار »
« يارب الحانة ، اين الخمر ؟ وأين الكاس ؟ »
« ناد الغانية الكسلى العاطرة الأنفاس »
« أفدى عينيها بالقرآن وبالأقدار »
إملأ كاساتك ياجزار
وعلى المقتولة غشل العار

....

« يا جارات الحارة ، يا فتيات القريه »
« الخبز سنعجنه بدموع مآقينا »
« سنقص جدائلنا وسنسلخ ايدينا »
« لتظل ثيابهم بيض اللون نقية »
« لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفتة فالمدية »
« ترقبنا فى قبضة والدنا واخينا »
« وغداً من يدرى اى قفاز »
« ستوارينا غسلاً للعار ؟ »

كما نجد تمرد **نازك** على القهر والحصار والعدوان فى النسق السلطوى الذكورى مرموزاً ــ كما يشير بعض الباحثين ــ فى قصيدتها « **الأفعوان** » (١٩٤٨) التى ترسم صورة الشر المذكر والمرادف للغول والمارد والعدو « الخفى » ، « العنيد » ، « اللجوج » ، « المريب » .

وعدوى المخيف
مقلتاه تمج الخريف
فوق روح تريد الربيع
ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول اى انعتاق
من ظلال يديه على جبهتى الباردة
اين أنجو واهدابه الحاقدة
فى طريقى تصب غداً ميتاً لا يطاق ؟

وكما أن تمرد **نازك** على منظومة السلطة الذكورية لا يعنى أنها تبغى استبدال السلطة النسوية بها ، بل تسعى إلى المساواة والمشاركة ، كذلك نقضها لأحادية السلطة البلاغية التراثية متمثلة فى **الخليل** ، ليست من باب شطبه ومحوه با، من باب إعطائه حيزه الصحيح دون التفريط بحيز الاخرين والحاضرين . تطمح **نازك** إلى الحد من سطوة بلاغة أحادية المؤسسة وذكورية السلطة بإدخال بلاغة ذات طابع أكثر سيولة وتدفقاً وأقل صرامة وجموداً . وكثيراً ما ارتبطت البلاغة النسوية فى التراث العربى بالسرد الشعبى والقصص الخرافى والغنائية الطفولية ، حيث أن المرأة ــ باعتبارها منجبة وأماً ــ امتداد لكيان الطفل وذهنيته فى المنظور الأبوى السائد . ولهذا أسقطت من حساب البلاغة التراثية أعمال شعبوية مثل **الف ليلة وليلة** ، كما اسقطت من البلاغة العروضية المواويل الشعبية .

استخدمت **نازك الملائكة** الأساطير والحكايات الشعبية

والموتيفات الفولكلورية بكثرة مبينة . وقد عزا النقاد توظيف الأساطير والنزعة التموزية فى حركة الشعر الحر لأثر الشعراء الغربيين وخاصة **إليوت** والعمل الموسوعى **لفريزر** بعنوان **الغصن الذهبى** ، مع أن أى مبدع يحس فى أعماقه بنبض الجماهير لابد أن يستوحى أعمالهم ولغتهم وإيقاعهم . ولا يعنى هذا طبعاً نقل اليومى والمألوف كما هو أو وضع العامى فى إطار القصيدة ، وإنما يعنى صقل و « صنفرة » المادة الشعبية الخام وصقلها لتصبح عملاً إبداعياً . وقد توجهت **نازك** الى المرأة فى التراث والواقع والمعاش لتستلهمها وتخاطبها وتعبر عنها . فهى تحيل فى أكثر من قصيدة إلى شهرزاد (فى « **يوتوبيا الضائعة** » وفى « **شجرة القمر** ») . وعنونت قصيدة إلى جميلة بوحيرد البطلة الجزائرية (« **نحن وجميلة** ») . وأهدت العديد من قصائدها إلى أمها وعمتها وأختها **إحسان** وأختها **سها** وزميلتها الأديبة **ديزى الأمير** وابنة عمتها الصغيرة **ميسون** وصديقات طفولة غير مسميات . وكثير من قصائد **نازك** لوحات تصف نساء مظلومات . فبالإضافة إلى « **غسلاً للعار** » نجد القصائد التالية من باب الذكر لا الحصر : « **النائمة فى الشارع** » ، « **مرثية امرأة لا قيمة لها** » ، « **الراقصة المذبوحة** » .

وقد افتتحت نازك ديوانها **شجرة القمر** بقصيدة تحمل عنوان الديوان مهداة إلى قريبتها الطفلة **ميسون** (التى صارت فيما بعد أديبة متميزة) ؛ كما أنها اختتمت ديوانها بقصيدة موجهة لها أيضاً بعنوان « **إلى ميسون** » ، التى رأت فى صفاء وجهها وفى طفولتها الأنثوية رمزاً للجمال ودرباً للشعر . وتشرح نازك فى مقدمة ديوانها ظروف القصيدة الافتتاحية ومستوياتها :

« أصل هذه القصيدة أن بنت عمتى الصغيرة ميسون كانت ذات ظهيرة صيفية من سنة ١٩٥٢ فى غرفتى ، فألحت على أن أقص عليها قصة . وكان عمرها يومذاك إحدى عشرة سنة وطالما لمست فيها الذائقة الأدبية المرهفة وحب الشعر فأردت أن أسرها فنظمت لها هذه القصيدة وهى جالسة إلى جوارى تنظر إلى فى شغف فما انصرمت الظهيرة إلا وقد أنجزت الصفحات الأولى من القصيدة .... ويرجع سبب اختيارى للحكاية أننى وجدت فيها بذرة شعرية تصلح حكاية لطفلة ويمكن فى الوقت نفسه أن أحملها رموزاً شعرية عالية بحيث يقرؤها الكبار والصغار فيجد فيها كل ما يفهمه ... ولكن هل استوعبت ميسون الصغيرة ، فى غمرها الغض سنة ١٩٥٢ هذه الرموز التى رقرقتها فى حكايتى لها ؟ طبعاً ، لا . وإنما أحبتها لأنها حكاية القمر والشجرة التى تثمر أقماراً ، ولأنها حكاية غلام شاعرى النزعة ، روحانى الاتجاهات ، يأكل ضوء النجوم بدل الغذاء ويشرب العطر ويطارد الفراشات . وذلك هو المستوى الظاهرى للقصيدة . وفى وسع أى قارىء أن يكتفى به دون أن ينظر إلى الرموز التى أردتها . وقد اخترت لقصيدتى مسرحاً شعرياً التقطه من ذكرياتى عن جبالنا السحرية فى شمال العراق .. » .

وكانت الطفولة بنقائها ولغتها وشعريتها موجهاً جمالياً لنازك وبديلاً للجمالية الذكورية بصرامتها ، وادعاءاتها . فإعلاؤها من شأن التعبير اليومى وإدماجه فى خطاب الشعر (كما فى قصيدة « **إن شاء الله** ») نزوع نحو جمالية بديلة تؤكد على المستبعد والأدنى اعتباراً . وفى سياق هذا النزوع تقع قصيدتها التى كتبتها لابنها براق

بعنوان « أغنية لطفلى » (١٩٦٣) ، وضمنتها لغة الأطفال وإيقاع التهويدة ، وكلمة « ماما » الواردة فى القصيدة تقرأ كما يلفظها الطفل العراقى « مَمّا » لتجانس القوافى ، وعبر كلمات طفولية أخرى مثل « بابا » و « دادا » تدخل الشاعرة خطاب الطفل التكرارى فى جماليات الشعر الرفيع :

ماما ماما ماما ماما ماما
براق الحلو اللثغة ينوى النوما
والنوم وراء الربوة هذّا حلما
والحلم له اجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلى :
ماما ماما

وهكذا نجد فى أدبيات نازك هذه النقلة من الصوت الغالب الى صوت المغلوبين والمغلوبات ، من الطاغى الى المهمّش ، من المحورى إلى الأطراف ، من المسيطر إلى المسيطر عليه ، حيث نصغى إلى المرأة تعبر عن نفسها وهواجسها وهمومها وتتواصل مع بنات جنسها المقهورات ومع المقهورين فى أمة قسّمها الاستعمار ليحكمها ويستغلها ، مغلوبة على أمرها وأرضها . فقصائد نازك العديدة فى الوطنية والوحدة العربية كقصائدها عن المرأة وتوظيفها لعوالم الطفولة ، تنبع كلها من هم واحد : رفض السحق والطغيان .وليس غريباً فى هذا السياق الذى كان يحس فيه مثقفو الوطن بفداحة التبعية والظلم الاجتماعى والتفتت القومى أن يبدعوا أنساقاً تؤكد أهمية المسكوت عنه والمحذوف والمتجاهل من ضروب القول الشعرى ، للتعبئة وتحريك الهمم وتنشيط الفكر . فالتجديد عند نازك ليس انقطاعاً وانفصالاً ، بل هو توالد يتم فى رحم الثقافة الوطنية وتراثها وينتج صيغاً تنتمى إلى القديم فى استمرارية النسب والانتساب ، لا فى نسق التقليد والاستنساخ . ولهذا نجد مادتها الشعرية تنتقل من المسكوك إلى الملموس ، من الجاهز إلى الواقع ، من أطلال البادية إلى الطبيعة العراقية بسهولها وجبالها وأنهارها ، من الخارجى المنضبط إلى الداخلى المنفعل ، من السيادة الذكورية والطغيان البطريركى إلى الحميمية النسوية والعفوية الطفولية ، من الإيقاع المقيد إلى الإيقاع الحر ، من الانصياع الأعمى إلى التعبير الواعى .

والثورة التى قامت بها نازك تتخطى مسيرتها ، فقد شقت طريقاً لا يقاس بخطوها فقط ، بل بما فتحته من إمكانات للآخرين . وأهم إنجاز لنازك هو النقلة التى أحدثتها فى البلاغة العربية ، وتحويلها باب التصنيف العروضى إلى باب الفاعلية العروضية ، وبهذا تكون قد حولت المعيارية إلى ديناميكية والتقريرية إلى تجريبية ، وفتحت نافذة على الاجتهاد الإبداعى بكل احتمالاته وإمكاناته ومسئولياته . وأعاد الله على أمتنا زمناً كان فيه المثقفون طليعة ، نسترجع ذكراه ونحيى رائدته نازك التى تعيش فى بغداد معززة بين أهلها ومكرمة عند شعبها .

سيد البحراوى

إبراهيم الحريرى
حلم الانبعاث من رماد القمع

مع بداية المعركة الشرسة التى شنتها جيوش الحلفاء على العراق فى العام الماضى ، فوجىء أصدقاء إبراهيم الحريرى ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث .

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفى ، والذى عاش معظم حياته خارج وطنه العراق ، مطروداً من قبل نظامه الفاشى ، والذى يقضى الحلقة الحالية من عمره كلاجىء سياسى فى كندا ، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشية على الشعب العراقى ، إلا أن يلجأ إلى كنيسة جبلين رودس المتحدة بتورنتو ليعتصم بها مضرباً عن الطعام .

بدا رد الفعل غريباً وانتحارياً ، وخاصة لمن يعرف الحريرى وأدبه ، وما تمثله الكنيسة من رموز فى هذا الأدب . ولكن ــ مع الوقت ــ اتضح أن الحريرى ــ كما فى أدبه ــ قد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبى ، إلى فعل إيجابى لمواجهة ما يحدث . فقد حول موقعه فى الكنيسة إلى موقع نضالى ، حوله إلى مكان للمؤتمرات الصحفية والندوات ، تفضح فيه الجرائم البربرية التى يرتكبها الحلفاء المتحضرون ضد الشعب العراقى البرىء والذى لا ذنب له فى كل ما يحدث .

وحين انتهت الحرب وجه الحريرى رسالة إلى العراق ، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحرب لم تنته وأن « العراق قادم .. اقرعوا الأجراس » . كما يقول عنوان الرسالة والتى يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً :

« صباح الحزن يا بغداد ، صباح الحزن أيها العراق ، صباح الحزن أيها الوطن .

قيل أنك هزمت ، وأنك تجللت بالعار فى معركة لم يكن لك فيها رأى . لم يكن لك رأى فى قرار غزو الكويت ، ولا فى قرار الحرب ، ولا فى قرار الاستسلام المذل المهين ، ولكن ، كان عليك ايها العراق الأبى الجميل ، أن تتحمل وزر مغامرة طائشة حمقاء سهلت للإدارة الأمريكية ولحلفائها الغربيين تنفيذ مخططاتها فى السيطرة على المنطقة

ويختم الحريرى رسالته قائلاً :

ولكنك ، يا عراق ، أيها الأبى الجميل ، أيها الشامخ الجليل ، يا وطن النخيل والخيول ، لست جثة ، ولن تموت ..

وستنهض ...

هوذا قادم مكلل بالسعف والأدعية وشرائط المزارات ، عراق النخيل والخيول تتقدمه الرايات والصليل والصهيل .

من الخراب والدمار ، من الأشلاء والرماد ، سينبعث ، وعبر المقاومة ، عراق مستقل حر جديد » .

وهذا الموقف ، وهذه الرسالة ، مفتاح هام للعالم القصصى لإبراهيم الحريرى ، هذا العالم الغامض ، الأسطورى ، الملتبس بفعل التناقضات الحادة التى يجسدها هذا الأدب فى حياة الإنسان العربى المعاصر المقموع والمهان .

* * *

يدور إنتاج الحريرى الذى بدأ يعرف منذ عام ١٩٧٠ وحتى الآن يدور فى إطار القصة القصيرة جداً أى التى لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين ، وهو نمط من الكتابة القصصية شديد التعقيد والصعوبة وأيضاً الندرة فى الأدب العربى الحديث . فهو يتطلب درجة من الكثافة والدقة وعمق التصويب ، فشل جيل الرواد وجيل الخمسينيات فى تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع من الانطباع أو اللوحة التصويرية أو المقالة .

غير أن للحريرى أيضاً ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه القصة القصيرة جداً إلى إطار نوع من القصة القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة الحوارية التى تؤهل الكاتب بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة . وهذه الأعمال الثلاثة هى : « الانقلاب والانقلاب المعاكس » و « يا را » ثم « الاغتيال »[١] .

أما الاعمال القصيرة جداً فمعظمها منشور فى الصحف والمجلات اللبنانية ، ومنها « الحمام »[٢] « رؤيا فى عمان »[٣] ، « النهر »[٤] ، « تنويعات على نغم واحد »[٥] ، « أبونا »[٦] ، « بابا نويل »[٧] ، « الرحلة »[٨] ، « الاختطاف »[٩] ، « الاعتراف »[١٠] ، « الجثة »[١١] .

وبين القصص القصيرة جداً والقصص القصيرة الطويلة عناصر اتفاق واضحة ، مع تمايزات واضحة أيضاً وبصفة خاصة فى درجة الكثافة وكثرة الحوارات فى القصص الطويلة وهى تبدو أكثر العناصر تمييزاً لهذه القصص ، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هذا الكاتب ، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق الذى يقترب — وربما يفوق فى بعض الأحيان — أعلى نماذج الرشاقة فى المسرحيات العربية (أقصد المثل الشائع : توفيق الحكيم) .

إن الحوار فى هذه القصص — وهو موجود بإيجاز أكثر فى القصص القصيرة — هو حوار فكرى فى المقام الأول ، غير أنه يكسر حدة التجريد الذهنى والمناقشة الفكرية بسبب الخاصية الأكثر أهمية فى فنه — فى كافة القصص — أقصد خاصية التهكم ، حيث يمتزج المنطق باللامنطق ، أو المنطق بالمنطق الافتراضى المضاد ، مكوناً درجة عالية من تشابك الأصوات (أو على الأقل

الصوتين) و (أو البوليفونية) عبر استراتيجية قص واحدة ولغة واحدة تخفى — وتكشف أيضا — هذا التعدد الصوتى فى الصوت الواحد .

فى جميع القصص بلا استثناء ثمة صوت واحد طاغ وقد يكون وحيداً وقد نجد معه أصواتاً أخرى ، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوى أو المحاور الأساسى . وهذا الصوت يشى دائماً بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعل من الغنائية سمة بارزة فى الرؤية وفى الأسلوب : صوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة . ولكنها غنائية غير أحادية كما أشرت ، لأن الصوت الواحد متعدد فى داخله حال الفن الحديث بصفة عامة .

فى قصة (الاعتراف) على سبيل المثال ، وهى تقوم كاملة على الحوار الذى يبدو بين شخصين ، بالإضافة إلى وصف خارجى يقوم به المؤلف ولكنه ينطلق أساساً من داخل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف ، رغم أنها لم ترتكب ذنباً ، أى ذنب ، سوى الرغبة فى مغازلة فتاة تجاوره فى السينما وترحب هى بذلك .

فى هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترتد جميعها إلى الشخصية الرئيسية ، فتبدو صوتاً واحداً متعدداً أو منقسماً . ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذى قد يبدو ضميره أو قد يبدو سلطة عليا تتحكم فيه ، ولا مانع بالطبع من الجمع بين الاثنين ، وثمة ثالثاً صوت الراوى أو المؤلف الذى يتحدث من داخل السيد (ك) . ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به فى بناء القصة . أدوار متعارضة فى معظم الحالات ولكنها تتفق فى حالات كثيرة . وتسير القصة بين شد الموافقه وجذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والكافى تعويضا عن غياب الحدث النامى فى القصة القصيرة ، بحيث تتخلق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبى تقوم على الجوهر الأسمى له وهو التوتر وليس السرد . وهى لا شك خاصية مميزة للكتابة الجديدة فى الأدب العربى التى ينتمى إليها كاتبنا .

تبدو قصة (الجثة) خروجاً واضحاً عن هذا الإطار لفنى الذى يميز الحريرى ، أقصد إطار الصوت المتعدد أو البوليفونى . فثمة قصة حدث حقيقى (أقصد بالمعنى الفنى وليس الحياتى) حيث ترفض زوجة تسلم جثة زوجها لأنها لاتجد فيها ملامحه التى تعرفها . وتقوم السلطات بمحاولة تحرى الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقبور . وفى هذه الأثناء تتحرك الجثث هاربة وتتمرد على السلطات التى تظل محاولة إلقاء القبض عليها وإعدامها .

وعلى هذا النحو تختفى الشخصية الرئيسية والأصوات المتعددة ظاهريا . ولكن ببعض التأمل سنكتشف درجة أعلى من التعددية فى الأصوات فثمة صوت الزوجة التى ما تزال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين ، وثمة صوت السلطات التى يفجؤها هذا الموقف فتحاول تداركه مدعية فى البداية إيمانها بقضية الزوجة ، ولكنها تنتهى بإقرار قناعتها الأساسية والدائمة باللاتمايز ، (وهى تيمة تتكرر بشكل واضح فى قصص الكاتب الأخرى) . فهذه السلطات تصدر تعميما تختتم به القصة إلى « مراكز الشرطة والجيش الشعبى والسيطرة والاستخبارات ونقاط الحدوود كافة لمنع هرب الجثة المذكورة فى المادة الثانية من قرارنا — أو أية جثة أخرى وذلك للتحقيق معها فى أسباب امتناعها على الدفن .

العلامات الفارقة: برأس أو بدونه . بوحمة مهما كانت درجة حمرتها ، فى ظاهر الكفين أو باطنهما ، أو بدونهما جميعاً » .

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسمعها تتكلم ، إلا أن حركتها هى الحركة الأساسية فى القصة بحيث يجوز لنا اعتبارها صوتاً ثالثاً ، بل الصوت الأساسى فى القصة ورغم أن هذا الصوت يروى لنا بطريق غير مباشر حر إلا أنه هو الذى يبطن حركة الشخصيات الأخرى وخاصة السلطات . والأهم من ذلك أنها هى الحركة الكاشفة عن دور الراوى المختفى « الذى لا يظهر أبداً فى هذه القصة ، ولكن حركة الجثة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك ، وربما كان هو الجثة ذاتها ، هذا الرمز لإنسان العالم العربى المقموع حتى بعد موته .

فى هذه القصة وغيرها من القصص تبرز تقنية أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريرى أقصد تقنية اللجوء إلى الفنتازيا ، وهى أيضا سمة من سمات الكتابة العربية الجديدة فى الستينيات ، غير أن الفنتازيا عند كاتبنا لها خصائص تميزه عن غيره من الكتاب . فالفنتازيا هنا ليست هدفاً فى حد ذاتها ، وإنما هى وسيلة للغوص فى الواقعى غوصاً عميقاً ، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهكمية التى يتمتع بها كاتبنا . إن الكاتب يبدأ قصته من الفنتازيا مشكلاً بذلك الإطار العام للقصة . وقد تمتد هذه الفنتازيا إلى بعض جزئيات القصة ، ولكن الأغلب الأعم أن تترك التفصيلات والجزئيات للواقعى والحياتى واليومى ، مما يؤكد قولنا أن الفنتازيا ليست هى غاية الكاتب وإنما وسيلته .

هى وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الحس العبثى إلى القارىء ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة فى القصص مثل غياب أسماء الشخصيات أو الرمز إليها بحروف مجردة واللجوء إلى الحلم بكثرة ، والعودة إلى ذكريات الطفولة والأهم من ذلك كله هو المزاوجة بين الفنتازى والواقعى مزاوجة بنائية تمتد عبر العمل كله ، كما هو الحال فى الرواية القصيرة « الاغتيال » على سبيل المثال .

* * *

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شخص يطرق باب الراوى ليخبره أنه هو المكلف باغتياله . وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية ولكنه يتصارع طوال الوقت ـــ ومنذ البداية مع الوقائعى المباشر والذى يتمثل فى سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيال) وفى اللغة التقريرية الراصدة وفى خطية السرد من البداية إلى النهاية .

تتكون الرواية من خمسة فصول أو مقاطع يسمى كل مقطع منها ـــ فيما عدا الأول والأخير ـــ باسم شخصية من الشخصيات الأساسية فى العمل الضيف (المغتال) : والأم والصديق والمسيح (الرمز) .

فى المقطع الأول بعنوان (لقاء) نتعرف على شخصية المكلف بالاغتيال تعرفاً كاملاً فيبدو لنا أشبه بحلم جميل بطل شعبى جميل الصورة خارق الأفعال ، منظم رقيق ، رياضى ، ذكى ، رخيم الصوت ، تشبهه إحدى النساء ـــ بعد ذلك ـــ بأنه المسيح . كذلك نتعرف على صورة الاغتيال ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر ، هو عملية مألوقة جداً ـــ كما يصفه المكلف به ص ٨ وهو « تعبير حر عن إرادة حرة » (ص ١٥) وهو مبتغى مطلوب بإلحاح من قبل الراوى الذى ألح ـــ منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله ـــ على سرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلباً بذلك ، ومفاجىء ـــ فى المقطع الثانى ـــ بأن هذا المطلب ليس مطلباً فردياً ، من قبل الراوى ، بل هو مطلب جماعى . إذ أن أهل المنطقة ما إن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال ، حتى يتكأكئون على منزل الراوى طالبين مساعدتهم فى تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضاً .

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد له الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به ، مما يشى بوضع الحكم فى عالمنا العربى ، وربما العالم الثالث كله . غير أن هذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلباً شعبياً يطالب به الناس ، أى أنهم قد انهزموا فى داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة فى الحياة على الإطلاق .

وفى المقطع الثانى والثالث يحاول الراوى ــ عن طريق الاسترجاع ــ أن يبرر هذه الهزيمة التى سيطرت عليه وجعلته يلح فى تنفيذ حكم الاغتيال عليه ، وهنا يعود إلى الطفولة لكى يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون مبرر قوى) ولكنه يكشف فى مناطق أخرى عن هزيمته فى الحب وفى السياسة بعد أزمة الحزب الذى كان ينتمى إليه من خارجه ومن داخله أيضاً : مواجهة عنيفة بربرية من السلطة وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه .

وفى حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحاً ، ولكن الصديق يظل مصراً على أن الحياة ما زالت تستحق الحياة وأن بها عناصر يمكن أن يحياها الإنسان ، أن يحب وأن يتزوج وأن ينجب . ولكن الراوى ليس نسبياً مثل صديقه ، بل هو يسعى دائماً إلى المطلق فمنذ الطفولة نجد لديه « الرغبة فى التفرد » والحرص على البطولة . ويصر على أن يعيش كل شىء ويحقق أحلامه كاملة وبخاصية الحلم السياسى : الثورة ، وإلا فالموت ، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص ٣١) .

غير أن حديث الصديق وصراعه الذى انتهى بالضرب مع المكلف بالاغتيال قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث وأخذت صورة الضيف المكلف بالأغتيال تصبح منفرة ، فهو يتلكأ أكثر مما ينبغى ويمارس سيادته فى البيت دون حرج ثم إنه يبالغ فى العمل على تقبيح صورة الحياة فى نظر الراوى وأمه وذلك بأجهزته وأفلامه التى تصور كل فعل حياتى باعتباره فعلاً حيوانياً قذراً (الأكل) ، التبرز .. إلخ ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرف منه ويفضل الموت .

وكل هذه الممارسات تدفع الأم فى الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقزز الشديد من هذا الضيف وتبدأ فى الهجوم عليه وتدفع الابن/الراوى إلى اغتياله فى نهاية الفصل ثم تضمه إليها كطفل مروع ، هو ذاته الذى كان فى طفولته . ولكننا نفاجأ بعد ذلك بما يوحى بأن هذا الضيف ليس موجوداً فقد اختفى . هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التى تمتع بها طوال الرواية أم أنه لم يكن موجوداً من البداية .

فى الفصل الأخير إشارة واضحة الى أنه لم يكن موجوداً ، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليائس المستسلم فى الراوى ذاته . جانب الموت/المطلق الذى يعمل القمع على إعلائه . ولكن الجانب الآخر ، المحب للحياة والرافض للموت كامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقويه . وهنا نجد فى العمل ثلاثة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة : الصديق بما يمثله من مقاومة وصلابة والأم ، والمسيح (ابن الله) الذى يلجأ إليه الراوى فى حلمه الأخير . غير أن هذا المسيح لا يمثل رمزاً هروبياً فى النهاية وإنما هو مسيح نزل من على صليبه ، وسعى الكاتب إلى أنسنته (تحقيقاً للحل الذى رآه الراوى مبكراً فى الرواية (ص ٢٩) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون بـ (ابن الإنسان) ، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قد يعنى أن الحل هو أنسنة هذه الكنيسة وإعادتها إلى البشرية وتخلصها من البطريركية . وهذا المسيح المؤنسن يقدم

مفتـاح الحياة « الحب » ضـد القهر والتسلط أيـاً كان مصدره وهو المفتاح الذى تمثله ــ فى النهاية ــ الأم فى هذا العمل .

وهذا التفسير يسـاعد عـلى إضاءة بعض الحلـول فى قصص الحـريـرى الأخـرى فى بعض قصص إبـراهيم الحريرى يبدو الدين مهرباً جميلاً من أزمة الواقع (النهر مثلاً) وفى قصص أخرى تبـدو العودة إلى الطفـولة هى المهرب (فى قصة الاختطاف . بابانويل . تنويعات على نغم واحد) وفى قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهـرب (فى قصـة النهـر ، رؤيـا فى عمـان) . يعنى امتـداد العبث واللاجدوى واليأس من الواقع إلى الرؤية وعدم وقوفه عند التقنيـات . ويمكننا بـالطبـع أن نسلم بـذلـك فى بعض القصص ، غـير أن التـأمـل فى معظم القصص يجعلنـا نكتشف أن هـذا المهـرب معـروف ــ مسبقـاً من قبـل الكاتب ــ أنه غير صالح لأنه غير ممكن وأنه قـاس . فى قصة أبونا نلاحظ أن الكبت الدينى يشكل مثيراً لذكريات الكبت الجـاثمة عـلى حياة الشخصيـة ، وتنتهى القصة « كنت أخبط جدران الخزانة المظلمة بيدى وقدمى وأنـا أبكى وأنشد :

فريروجاكو .. فريروجاكو .. فريروجاكو » . وفى قصة « بابانويل » التى تبدو فيها الشخصية منسجمة مع هذا الحل الدينى / الطفولى تنتهى القصة على هذا النحو :

« ثم استل « بابانويل » من جرابه بالونا أحمر كبيراً وقال « انفخ بقوة » نفخت . « بقوة أكبر .. بقوة أكبـر » كنت أنفخ أنفخ وبابانويل يضحك يضحك ، وحين عبر بى الشرفة انفجر البالون وأحدث انفجاره دوياً هائلاً ، ولف كل شىء ظلام دامس » .

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيراً عن رغبة فى تحطيم العالم القاسى ، وهى رغبة نجدها فى قصص أخرى . ولكن هذا التعبير يعنى أيضاً نهاية للعالم ربما كانت هى بداية جديدة له . لحظة السديم . فى القصص الطويلة تختلف النهايات اختلافاً واضحاً عن نهايات القصص القصيرة جداً . فدرجة التمرد والنجاح فى تحقيقه وفى جدواه أعلى بكثير مما فى هذه القصص القصيرة جداً . فنهاية الانقلاب والانقلاب المعاكس وهى أسبق هـذه القصص كتابـة ــ فيما أعتقد تقول إلى جانب الريبورتاج صورتان :

صورة كومة هائلـة تتخذ شكـل جبل ، بـالكاد يمكن ملاحظة أسفل كائن أقرب إلى ذيل فأر .

وصورة أخرى لطفل فى الثالثة من عمره (وجدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظل ابتسامة ، تطل من عينيه الجميلتين الواسعتين ــ الدهشة ! » .

أما نهاية « الاغتيال » فهى كالتالى :

كنت وسط الموج العاصف المضطرب مرة أخـرى ... وكان ثمة ضوء بعيد خافت رجراج ، يتقاذفه الموج ، يخفيه ويبديه .

وكان ثمة وسط العتمة ، بقية صارية ومزق شراع .. كانت قدماى ، وقد تحررتا من الحجـر الثقيل تتحـركان بيسر .. دفعت الموج بصدرى ، رفعت ذراعى . ضـربت الموج أصارع البحر من جديد ..

وأخيراً نهاية « يارا » :

« وشقت سكـون الهزيـع الأخير من الليـل صـرخـة متوحدة طويلة هى مزيج من وجع الطلق وزغردة الولادة . واجتاح الأرض صهيل وخبب . وانفلتت آلاف المهور الفتية تنهب الجبال والوديان والهضاب والسهول والبرارى » .

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مـأساويـة يعيشها إنساننا العربى ، وربما المعاصر بصفـة عامـة .

وتتجسد فيها ملامح القص التى رأيناها فى القصة القصيرة جداً ، بل إنها تتشابه مع بعضها فى التيمات الرئيسية والتى نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحاد الذى يعانيه الإنسان فى ظل أنظمة شمولية فاشية متهرئة غير أن تجارب القصص الطويلة أكثر قسوة ، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب الى الانفتاح والجدل أكثر من القصص الفقيرة جداً .

ويبدو لى أن الزمن الذى كتبت فيه كل من نوعى القصص هو العنصر المؤثر أساساً فى الاختلاف الذى يبدو واضحاً فيما بينها . لقد كتبت معظم القصص القصيرة جداً حول العام سبعين . كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة فى نفس الفترة ، غير أنها لم تكتمل إلا فى الثمانينيات ٨٦ ، ٨٧ . ولست أعرف بالتفصيل الظروف التى عاشها المؤلف فى كل من العامين ، ولكن هذا التفاوت يبدولى هاما على ضوء ما سبق أن أشرت إليه من الاختلاف الرؤيوى لدى كتاب الستينيات فى مصر فيما بين الستينيات / السبعينيات والسبعينيات / الثمانينيات .

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤية يسود إنتاج جيل الستينيات فى الفترة الاولى بسبب شمولية النظام الناصرى وازدواجية الحلم الوطنى لدى هؤلاء الكتاب ووقوعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية وممارسات القمع وغياب الحرية .. إلخ وأن هذه الازدواجية فى دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقا للمستقبل ، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية ، والتى تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذى عاش فيه هؤلاء الكتاب ، هى النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمتهم .

وحين تحولت الأمور فى مصر — فى السبعينيات نحو وضوح نسبى بسبب إتيان السلطة بآخر ما فى جعبتها من معاداة لطموحات الشعب ، انكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت آفاق الرؤية أمامهم فأصبحوا أقدر على رؤية المستقبل ، وهذا جعلهم يلجون مجال الرواية (التى تحتاج إلى رؤية شمولية . أكثر من القصة ألقصيرة) .

فهل نرى نفس الخط التطورى عند إبراهيم الحريرى وهل عاش الكتاب العرب جميعا نفس منحنى حركة التحرر العربية اجتماعيا وفنيا بدرجات وطرق مختلفة ؟ من الواضح أن هذا صحيح إن ما أشرت إليه من خصائص فنية مثل مسألة تعدد الأصوات فى إطار الصوت الواحد ، بيد أن التهكم المأساوى ، والفنتازيا القائمة المضحكة فى نفس الوقت ، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكاتب كرؤيا مركبة متواكبة وغير بسيطة ، وهذا بحد ذاته يكشف عن أزمة الكاتب فى ظل سلطة أحادية قامعة ، فلا يملك المبدع — بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفنى والحياتى — إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوى ، دون أن يستطيع الثورة علية .

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفنتازيا وغيرها من الخصائص المشار إليها . وكان هذا هو الإنجاز الأساسى لكتاب الستينيات ، فى وقت كانت الكتابة المستقرة تمجد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء فى إطارها الواحد . وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون الموضات الغربية ، وقد حاولت أن اشير إلى التعادل بين الفنى والاجتماعى فى تقنياتهم التى وظفوها بنجاح فى توصيل رؤيتهم المتمردة التى ما كانوا يستطيعون أكثر منها فى تلك الظروف . وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤية ، قل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجية القص أكثر رحابة ، كما صار أفق الحياة أوضح والمستقبل

كذلك يحمل جدليته كما رأينا فى نهايات القصص الأطول . فهل تلتقى هذه الجدلية مع انبعاث العراق ، من الموت والدمار ، كما حلم الحريرى ، وهو يحول فعل الموت والهروب فى كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة ؟

إحالات :

(١) نشر جزء منها فى جريدة الغد الثقافى يوليو ١٩٨٥ ، وجزء آخر فى نفس الجريدة فى يوليو ١٩٩٨٧ . ثم نشرت ــ كاملة اخيراً فى القاهرة ١٩٨٩ .

(٢) النهار بيروت ١٩٧٠

٣) النور بغداد ١ شباط ١٩٧٠ .

(٤) بيروت النهار ١٩٧٠ .

(٥) النهار البيروتية ١٩٧٠ .

(٦) النهار ١٩٧٠/٩/٦ .

(٧) بيروت النهار ١٩٧٠ .

(٨) لم أعرف تاريخ النشر الأحد البيروتية ١٩٦٩ .

(٩) السفير ١٩٨٦/٣/٢٢ .

(١٠) السفير البيروتية ١٩٨٦/٥/٣١ .

(١١) مجلة الحرية ١٩٨٧/١٢/٦ .

(١٢) سيد البحراوى . ملامح جديدة فى القص المصرى المعاصر . مجلة الطريق اللبنانية بيروت ١٩٨٧ .

وارد بدر السالم

شهادات حية من أيام الحرب

شهادة كاتب قصة

(انفجار دمعة)

أنا وحدى فى الظلام ـــ أى ظلام يحيطنى من كل محور من كل اتجاه.أبصر نثار الدم فى السماء الحالكة وأصغى إلى صوت الطفولة الهادرة فى الأعماق إلى البراءة الملوثة بدخان المدينة أصغى إلى هدير الطائرات فأمسك بحائطنا الواطىء والجرح نجس وتعيس يا دنيا يا غادرة . إلى أين ستقودناحرب هذه الليلة !! الجرح مخلوق يتناسل على ميسمه الغبار اليابس . هل هو غدر يستمر ثمانى سنوات أخرى.وأنا اتشبث بـالجدار الـواطىء كنت ارقب فيض الـرصاص وأتـذكر المسـاء الفائت وواجهتـه الغـربيـة المصبوغة بلون الغروب الدامى .. أنا رأيت ذلك وأخبرت الأصدقاء به«. من أنا ».أحصى كميـة الهديـر المتداخل والرصاص المتشظى وارتجاجات الأرض وعصف القنابل المتراكمة . لكن موتى اللذيذ الذى أشتريه ببضعة دنانير كل يوم للتريث يدعونى للاستسلام ويقول لى تعال يا جنين ارجع إلى ظلامك والصباح سيغنيك عن كل سؤال (ولكننى لم أسأل ..) لا.أنت تسأل كثيرا.الحرب بـدأت ولن تجد جوابا .. ارجع إلى رحمك الدافىء ورتب دموعك كما يجب حتى يقضى الله أمرا كان مفعولاً (أجل أنت محق) رأيت اللقطة الأولى لهذا القلم التراجيدى السريع الأحداث.وقبل أن أعود إلى ظلامى مد جارى رأسـه من الحائط وكـان يتساءل عما يحدث الآن.أدركت من صوته أنه كان ميتا مثلى وانه كان قد اختار ميتته اللذيذة على هواه هذا المساء لكنه وخز فى الثانية الحاسمة ـــ الثانية التى أيقظت الموتى ودقت على أبواب القبور وجرت إلى وخزهما حيوات ما كانت نائمة ولا ميتة : إنما كانت تنام على ليل جاهز بطريقة من الطرق بانتظار شكل صباح سيأتى راكبا عربة قروية يطرق الاجفان ويصيح:«ها إننى كعادتى أطعمكم من لذتى وأقرأ عليكم سـورة الصباح وآويكم الى حضن شمس وأدفـع عنكم بلاء ليل طويل ..».. وجارى الذى نسيت ملامحه لم يقنع بما يحدث .. قال إنك واهم .. قلت له .. الحرب .. قال مستحيل .. قلت له تهيأ .. ما قال شيئا وهو ينظر إلى

فوضى السماء الظلمة المحتدمة بالقصف.كان يعتقد إننى بلا ذاكرة ونسى أن الموتى عندمـا يستيقظون يكتسبـون ذاكرة مضافة هى ذاكرة الموت .. وذاكرة الحياة . وعندما وجدنى أنهمك برؤية الحرب التى تحترق أنزل رأسه من على الحائط وهو يستنكر زعيق صفارات الإنذار المخيفـة المتواصلة.تركنى فى الليل البارد ــ الساخن وتركته يغادر الى حضن فـراشه،فـأنا اعيش منفـردا مع الليـل للمرة الأولى ! وهو شيء غير معقول بالنسبة لى .. والقصف يلتهم كل مكان .. راحت أوقات الدومينو .. وساعات المقهى .. لن نلتقى غدا إذن .. أمر غريب سنعيش أوقاتـا ما كنـا نريدها .. سنتغير ونلتقى ثانية أكثر ألماً وبؤسا وشيبا .. وغريبة هى الدنيا الملعونة .. كيف سنعيش ؟ كيف نحمى شبابنا المتعب ؟

لم يكن لى إلا ان انسحب.لقد تفشى هاجس الموت اللذيذ ثـانية وهـو يدعـونى للعودة إلى حضن الفـراش الدافىء فـالصباح ربـاح .. والحـرب لا يمكن أن تنتهى بثـلاث ساعات .. ربما تحتاج الى ثلاثة ايام أو ثلاثة قرون .. نحن وقودها المستمر .. سنتعرف عليها يوم غد .. ومن ظلام إلى ظلام وأنا اتشبث بالحائط الواطىء .. وصلت الى فراشى البارد .. ومت ثانية تحت سيف الحرب المستعرة .. مت بلا أحلام .

١٧ ــ ١ ــ ١٩٩١ ـ الساعة التاسعة .

احترقت عيناى من البكـاء وغمرنى شعـور بالعـذاب فـالقادم سيكـون محـرجـا ومكلفـا وبـاهظ الثمن وكنت أتساءل : كيف احتملت كل هذه الجموع ليلة أمس ؛ هل كانوا ميتين مثلى ! كيف صبر الصغار على اشتعال الليل الفائت ! وأنا أخطو إلى الشارع الآخر الداخل إلى بغداد . كنت حذرا ومرتبكا .. أين أذهب ؟ تفاصيل كل يوم أعرفها يكون الختام فى المقهى البغدادى والدومينـو لعبتنا لكـل يوم . نتبارى ساعتين أو ثلاث قتلا للوقت وإحراقا لليأس لكن هذا اليوم الجديد أوقعنا جميعا فى فخ الحرب وصار من السهولة الإحساس أننا لن نلتقى ثانية مثل كل يوم،فما هو المصير ؟ وما هو المستقبل ؟ ولماذا حدث الذى يحدث الآن ؟ ولماذا لا تكف هذه الطائرات عن القصف المفجع ؟ وكانت الحشود البشرية تزداد فى الشوارع وتزدحم بلا نظام .

فوضى بشرية يستفزها الهلع ويقودها الخوف الى خوف يتنـامى مع صعقـات الانفجارات المتـولدة من القصف وسقوط الصواريخ ذات الانفجار المريع ؟ ستقتـل من أجل الانعتاق والخروج من حصار الشوارع،فيما كـانت الدوشكات والمدافع المتوسطة تسبغ على المشهد جوا من القتال الحقيقى،فأخطو من مكان إلى آخر،أحتمى بجدران البيوت والمحال المغلقة فى «الصليخ» حتى يريحنى صوت أم جليلة وهى تمد رأسها من باب يقود إلى ظلام هابط . دعتنى أن أدخل الملجأ .. كنت أرى فيها وجهك يا أمى .. امـرأة ليست مسنة لكن عبـاءتها أحـالتنى إلى الجنوب والـريف ، والأهوار والنقـاء والطيبة والطيـور والقصب والسمك المشوى فى التنانير والماء الجارى والليالى المطرزة بالنجوم الوفيرة (هل يتفتت كل ذلـك ؟!) أحالتنى إليـك يا أمى وهى تدعونى بعينين منكسرتين أن أدخـل الملجأ فـالقصف يقترب وصـوت الدوى يشتت تمـاسـك المـرء والمقـاومات الأرضيـة لم تنقطـع عن الـرمى منـذ ليلـة البارحة .. الرصاص تائه يا ولدى . ادخل ريثما يحلهـا الله .. شكـرتها بـألم وسلكت الطريق المؤدى إلى دائـرة الشؤون الثقافية مشيا وكان مشيا محرجا .. لا أحد يقف إليك فى ذلك الطريق الزراعى الطويل والصواريخ تتخاطف بـاجسادهـا المعدنيـة مثل النسـور وهى تدك أمكنـة فى منتصف العاصمة،والهدير يطلـع من كل مكـان والرشق


I.ZAYER.91

الجوى يمشط كل شبر فى الفضاء نصف الغائم.ولكم بدا ذلك الطريق طويلا وأنـا أسرع فيـه .. ولكم حاولت أن أعرف عما يجرى بالضبط هل بدأت الحرب حقا ؟ أم هذه الغارات تنذرنا بهول ما سيجرى وتعطينـا إيذانـا بخطر قادم ؟ والطريق المشجر ذاك بدا كأنه لا يريد أن ينتهى والهـواء البارد ينقـل تصادم أصـوات مستغيثة وزعيق سيارات مرصوفة بخيط واحد هو : الخوف والبحث عن النجاة بأى ثمن .. والطريق ذاته عند العودة كان يطول أيضـا ودائرتنـا فارغـة إلا من مديـرهـا العـام وبعض الموظفين .

نهار الصواريخ هذا يلقى أنظاره على جموع الفوضى الخارجة من بطن العاصمة . يحيهم بيد مشلولة ولا احد بمستطاعه أن يفكر بشكل جاد ويرى بعيون صافية.الناس تخرج من جلودها وتهيم كأنما يلاحقهـا شبح أسـود .. سيارات.آلاف السيارات .. مئـات الآلوف منهـا تزدحم وتتصادم تطلب الخلاص مهما بهظ الثمن تخرج من كل مكان.وتلتحم فى أقسى انتظار والطـائرات تصـول هادرة تقذف متفجراته أمام الأنظار المعذبة بحصار الشـوارع ونـافورات الـدخان تنبعث من وسط العـاصمة .. مـاذا قصفوا ؟ الساعة تطوى الساعة بعذاب فاجع وبغداد تلفظ مئات الألوف من السيارات والبشر.فالحرب وقعت حقا وحل مشوار اللاطمأنينة.ضاع السلام كما يضيع حذاء وسط هذه الجموع الغفيرة.وهذا الصباح بيصم عيوننا بالغشاوة والضباب.كان نهارا موتور الاعصاب بطيئـا نصف غائم كـان نهارا من صـواريخ وطـائرات وحـرائق ودوشكات ومدفعية معلقة على نهايات العمارات والأبراج ورصاص ينفلق مثـل الومض القـرمزى والخـارجون إلى المجهـول يبتغون النجاة بأية وسيلة،والباقـون المحاصـرُون لسوء الحال أو فقرها أو لانقطاع الرحم.ظلوا يحلمون بالأمل فى أن الهدوء سيعقب العاصفة وتطفو المراكب بعد انحسار الفيضـان وتعود العصـافير إلى أشجـار البيوت .. نبقى هنـا .. فى بيوتنـا نقضى الليل أو النهـار .. لا فرق .. فى مـلاجىء العمـارات والسـراديب السفليـة الـرطبـة ..

والصغار سيتكيفون على هذا الموت البطىء حين يعرفوا ان الهواء ملغوم خارج البيوت .. أرقب كل شىء بيأس وألم وابكى مرتاعـا ؟ كذلـك رأيت الكثيرين من المضطـربين والمصعوقين وحتى الذين تمالكوا أعصابهم رأيتهم يبكون علانية،وهم يتأملون الأفـواج البشريـة التى ركبت حتى عربات الخيـول من أجل أن تتـرك العاصمـة التى خيل للجميع أنها ستحتـرق.تركـوا بيوتهم غـير مطمئنين.لكن ما العمل إزاء هذه الطائرات المتوحشة التى أحالت ليلة أمس إلى دوى وصليل رصاص ونار وشظايا وحراب وركام جمعت نفسى وتماسكت فلعلى أرى أحداً أعرفه،ولعل هناك من ينقلنى إلى طفلى وزوجتى: قرية قريبـة من الخالص ، درت كثيرا حول السيارات ثم توقفت تحت بناية عالية من المخجل أن يموت الإنسان بعيدا عن بيته وأمام أنظار هذه الألوف ، احالنى كل هذا المشهد إلى سنة ١٩٨٧ يوم دارت معارك الحصاد الأكبر التى شابت لها الرؤوس.تـذكرت البصرة وناسها المساكين يوم كثف الإيرانيون قصفهم على المدينة بشكل مسعور،فمـا كان إلا الخـروج من البيوت والرحيل عن خط النار.كانت القذائف تنهمر مع الدقائق على البيوت والأسواق والدكاكين .. مات صغار وكبار ونسـاء وجنـود وضيـوف.رحـل النـاس مكـرهـين إلا الأمهـات المتجذرات فى التراب مازالت اتذكر يوم الهجرة الجماعية ذاك ولم أنس أجمل فتاة بصرية صعدت مع أهلها ومع قليل من العفش فى حوض (بيك أب) وهى تمسك قفصا فى داخله بلبل مذعور،كانت عيناها المكحولتان تبكيان.تودعان الطفولة والأحلام والأسرار والبيت الصغير الذى انضج

سنواتها العشرين-كانت تحتضن القفص بحب لا اقدر على تمثله.وفى لحظة من اللحظات لحظة خاطفة جدا التقت عيناها بعينى البلبل ودار حوار خاطف بينهما.ثم بلا تردد فتحت باب القفص واطلقت الطائر الى الفضاء.فعلت ذلك بشكل سريع منحته الحرية التى تفتقدها الآن .. يا للإنسان .. كم هو ضعيف وجميل .. هذه الجموع المكتظة فى الشوارع تحيلنى دائما إلى الخراب .. إلى كل شىء يوحى بالخوف واليأس .. لكنها الحرب قانون الحياة الخاطىء .

الحزن يتفاقم فى الصدور كما هو واضح من الوجوه الكثيرة الحائرة والعيون الدامعة علانية.ومشاهد الناس الراجلين تقطع القلب،أولئك الذين لا يملكون سيارات ولا عربات خيول فهجروا بيوتهم مكتفين بأحمال خفيفة وصبر يخافون أن ينفد ذات لحظة.وسلكوا الشارع العام الخارج من بغداد مع أطفالهم ونسائهم بين حيرة وقلق وخجل أيضا.إلى أين ؟ عندما تسأل أى شخص يقول لك (لا أدرى !!!) كلكم عشتم ذاك الصباح المهاجر بل كنتم فى تلك الأرتال الطالعة إلى مصير مجهول.كنت أطالع بكل الوجوه المليئة بالشك والحزن لعلى أجد أحداً لأرافقه إلى أى مكان بدل هذا الدوران اللا مجدى وتحت قصف يتكاثر وغارات تزداد كل دقيقة،وبين اليأس والحيرة والألم ومن بين آلاف السيارات الملتصقة ببعضها وآلاف الأشخاص المحترقين بحصار الانتظار المزمن.وفى لحظة خاصة جدا وجدت الصديق القاص (عبد الستار ناصر) فى هذا الاختناق العام يرصد الفوضى ضجرا «أهلا أبو عمر .. هل ترى ما ترى !!» سلمت عليه وأنا سعيد لوجود شخص أعرفه فى يوم القيامة كهذا.وجدت زوجته وأطفاله الثلاثة كان لقاء قلقا فى جو مشحون باليأس والعذاب وطوابير الناس.أضطررت أن أركب معه فى سيارته «البرازيلى» لأنه سيذهب بأسرته إلى ديالى إلى أقارب زوجته .. أو كما اتذكر الى مكان لا يدرى ما هو كان حائرا ومضطربا تحدثنا كثيرا عن كل شىء اكثر من ساعتين ونحن نقف فى عنق جسر يؤدى الى «الشعب» لعبور مسافة لا يتأخر فيها الانتظار فى الأيام الاعتيادية لاكثر من دقيقة واحدة .

حدثنى عبد الستار ناصر عن ليلة البارحة الرهيبة،وعن الصواريخ المتلاصقة فى الظلام وهى تدك كل مكان لتشب نيران مهولة فى الليل البارد الدامس.تحدثنا طويلا وكفرنا سوياً واحترقت قلوبنا على حاضر كان بالإمكان أن يبقى حاضرنا الذى رضينا به بعد الحرب الأولى حاضر السلام الذى كان ملكا لنا ، الحاضر الذى انتزعناه من أسنان تلك الحرب بالدماء والشهداء والصبر الرجولى الطويل .. وشيئا فشيئا تدب السيارات دبيبا بطيئا يدفعها موج الحشود المتزايدة ، فتصل عنق الجسر،وينفتح الشارع بعد نصف ساعة ، والطريق إلى ديالى يختنق بالسيارات والمشاة،رتل واحد طويل لا ينتهى أحزننى الأطفال والصغار ، فهم لا يعرفون ما الذى يجرى إلا بقدر الخوف الذى يتملكهم ، ولماذا تركوا بيوتهم الدافئة الأليفة متجهين إلى عراء بارد،لا يتصورون شكله .

أحمد خلف

مطر فى أخر الليل



أمطرت ليلة أمس مطراً غزيراً ، كان المطر وما يزال يثير فى نفسى قلقاً لا أدرى سبباً معقولاً له . فـالوجـوه تغدو شاحبة والعيون ثابتة النظرة والشوارع تصبح خالية من الناس . شئ ما يغرينى فى هذا كله ، يدفعنى إلى مغادرة البيت . كان أهلى يعرفون ولعى بالأمور التى تخـالفهم ، وما أن أعلنُ رغبتى فى تنفيذها حتى يقفوا بـوجهى كلما تحركت . كان أبى يقول : « لابد للمرء أن يلتزم الهـدوء والصبر ليفسح الطريق للعاصفة كى تمر بسلام .. لكننى لم أكن ألتزم بما يقوله . ولا بما تقوله أمى حين ترد عليه :

« فى ظروف صعبة ولعينة كهذه يفقد المرء توازنه ، ربما يضيع منه شئ عزيز عليه ، ولا يستطيع استرداده لأن الفوضى تكون قد سادت كل شئ .

وقال أبى بصوت حزين : إننى شاهدت رجالاً يفقدون أيديهم وأذرعهم وعيونهم ولم يفعلوا شيئاً لأنفسهم ، لأن العاصفة كانت أشد فتكاً مما توقعوا وقد كنست فى طريقها كـل شئ ممكن إصلاحـه .. وصمت أبى بعض الوقت . يتحسس أعضاء جسده ليتـأكد من سـلامتها ، ودخـل المطبخ حيث تعد أمى المزيد من الطعام ، ولأن أمى كانت تخشاه وتخاف من صوته القوى ، فقد كانت تلبى طلباته ، وتنفذ رغباته ، لتوفر له مزيداً من الراحة . كانت تقول إن له صوتاً قوياً كالأسد حين يكون جائعاً . ولم يكن غريباً علينا صوته القوى كلما أطلقه .. فى تلك اللحظة بالذات زار أبى ، فجاءت جارتنا العانس ونامت تحت قدميه مثل شاة تسلم رقبتها للذبـح .. وقلت لأمى : هذه الشـاة لم تعد تتمتع بالعافية ..

كانت جارتنا تهزل وينحف عودها يوماً إثر آخر ، منذ تلك البلة التى جاء فيها ثلاثة غرباء ، وأخذوا عشيقها ، ووضعوه فى عربة مغلقة ، أخذوه عارياً بعد منتصف الليل ولم يعد حتى الآن . قالت أمى : « إنها ليست شاة بل أوزة كبيرة سنأكلها جميعاً عندما تحين الفرصة ، وذات مساء أمسكت بالفرصة ، ومرغتها على وسادتى ، وجعلت أخرج

مياه ساخنة من جسدى ، وأبلل بها الوسادة ، لكن اطرافى ترطبت بفعل المياه . وجاءت شقيقتى وغسلت أطرافى ، ورشت الغرفة بسائل معقم ، لتبعد عن البيت هجوماً متوقعاً للفايروس المعدى ، وكانت تقول لنا : « ينبغى الا نصاب بالمرض ، لأننا أناس فقراء ، ومن طبقة فقيرة ، ينبغى ألا نمرض لأن ذلك سيكلفنا كثيراً ، بالمناسبة ؛ أنا لا أعرف ماذا تعنى الطبقة لكن شقيقتى كانت تقول لنا : نحن من طبقة متدنية والتدنى يعنى الهبوط نحو الأسفل ، وذات يوم عابت علىّ ألا أصدقاء لى ليتزوجها أحدهم ، فقلت لها : بالعكس ، لى تسعة أصدقاء ، الأول والثانى والثالث ذهبوا أسرى فى الحرب الأخيرة ، ولم يبق لى من أصدقاء غير ستة فقط ، وهم غير كافين لسد الرمق الأخير من جوعنا الشرس .. قالت أن أبى يطبب جارتنا العانس ، هل تصدق ؟ والغريب بالأمر أنى أصدق كل ما يقال لى وما أفكر فيه .. أصدق ما لا يصدقه أحد غيرى .

استمر المطر ينزل بغزارة لا مثيل لها منذ ليلة أمس .. كانت الشوارع خالية من المارة وليس ثمة من يجرؤ على السير فيها ، ولكن النوافذ تضاء بين حين وآخر .. كانت جارتنا فى البيت المقابل تخلع ثيابها كاملة ، وترتدى معطفا وتغطى جسدها الفاتن ، وحدى أرى جسدها ، وربما كانت تعرف أنى أقف فى النافذة المقابلة ، وأنظر اليها وهى تخلع ثيابها لتنام عارية . عندما يصبح من الصعب على السيطرة على المياه الساخنة وهى تندفع من جسدى ، وفوق وسادتى وفراشى ، وقد بللت أطرافى كلها ، كانت جارتى تنظر إلى عبر النافذة وتضحك ملء فمها ، لأن مشهداً كهذا لم يكن ليصدقه أحد . وحدى أصدق ما يجرى أمامى ، ويقال لى ، أوما أسمعه من أخبار . كان النقاش فى البيت محتدماً حول جارتنا العانس ، عندما صرخ شقيقى فجأة ، مقلداً صوت أبى فى زئيره : لنسمع الأخبار يا غجر هدات الحركة ، وكفت الأصوات مع أننا لم نكن غجراً أبداً إلا ان الصمت خيم علينا ، وهيمن على نفوسنا ، قال المذيع بصوت محايد : سادتى المستمعين ، إليكم موجز الأنباء . نهضت فى الحال ، وتوجهت إلى المبولة ، لكى أقف أمام الجدار واتبول ، لم أعد أسمع ما قاله المذيع ، بل سمعت أمى تقول : « اغلقت الأبواب كلها ، ولن أسمح لأحد بمغادرة البيت ، المطر تزداد شدته فى الخارج ، ولا أحد يعرف ماذا يجرى هناك فى مثل هذه الساعة ، عليكم أن تعلموا ألا فائدة يجنيها المرء من الخروج إلى الشوارع عندما يزداد المطر .. كانت أمى أكثرنا حذراً وخوفاً وتردداً ، ففى ذلك النهار نمت ، نوماً قلقاً بسبب نصيحتها لنا ، لكنى غادرت فراشى بعد قليل ، وذهبت إلى الحمام ، وغسلت وجهى ، وسرحت شعرى ، ورتبت ثيابى ، ارتديت قميصى وبحثت عن سروالى الأسود الطويل لأرتديه ، وأذهب الى النادى ولما تعبت من البحث وجدته أخيراً معلقاً فى سقف الغرفة ، مددت يدى لأسحبه ، لكننى فوجئت به يطير ، ويحلق فوق رأسى فى الفضاء ، ويرحل بعيداً نحو الشارع ليحط بين يدى جارتنا فى البيت المقابل ، أخذته وشمته ، وجعلته يستقر بين ذراعيها .. رأيتها فرحة به وهى تضمه إلى صدرها بحنو ، لتعود ثانية وتشمه ، مرغت وجهها فى ثناياه ، طيرته فى الهواء ، كانت تضحك بوقاحة وفم شهى ..

فى تلك اللحظة جاءت فتاة فى الخامسة والعشرين من عمرها وطرقت الباب ، قالت : إنها تدرس الهندسة المعمارية فى الجامعة ، وأن بيتنا يصلح نموذجاً لدراسته . كان ثمة شاب يقف خلفها قالت إنه زميلها فى الكلية وإنه يرافقها حيثما ذهبت ، وأكدت أن بيتنا بغرفه التسع يلائم نموذجاً لمدرسة عصرية ، فقلت لها : البيت لا يحتوى على أكثر من ثلاث غرف كبيرة فقط . ضحكت ملوحةً بذراعها

فى الهواء ، قالت إن ثلاثة كبارا يمكن تقسيمهم على تسعة صغار ولما لم أفهم شيئاً مما قالته أخبرتها بعدم فهمى لكلامها . فقال الشاب هذا يعود إلى جهلك التام بقوانين الفيزياء والرياضيات المعاصرة ولما كان من الصعب على أن أفهم ما قاله الشاب طالب الهندسة . صمت . بل وجدت الصمت أفضل حالة من الكلام ، ولأن بنطلونى ما زال عند جارتى . فقد تركت الفتاة وزميلها وذهبت فى الحال إلى بيت جارتنا ، لأنى لا أملك بنطلوناً آخر .. ضغطت على جرس الباب ، وانتظرت بعض الوقت ، خرج لى رجل فى الخمسين من عمره ، وسحبنى إلى الداخل ، ونادى على ثلاثة شبان أقوياء ، وأشار لهم علىّ . أخذونى ودفعونى بقوة إلى غرفة شبه معتمة ، ضربونى بقسوة وشتمونى ولعنوا أمى وأبى ، وهددونى بالتى لا تليق بالرجال ، وربطونى إلى حامل ثياب ، وقالوا لى : عليك أن تتعلم كيف تغلق فمك فى الوقت المناسب ، وقالوا سنكسر لك أنفك ونحطم فمك ، نجعلك تفقد أعضاء جسدك واحداً بعد آخر ، ألم يعلمك أبوك كيف تحسن التصرف مع الآخرين ؟ ألا تدرى أن المواء للقطط ، والنباح للكلاب ، سنجعلك تنبح كالكلب .. عند ذاك تركونى وحيداً ، وانتبهت إلى شاة تنام بالقرب من حامل الثياب ، أخذتها بين ذراعى ، وشعرت بالدفء يسرى فى مفاصل جسدى ، ويطوقنى من كل الجهات . نمت بعض الوقت محيطا الشاة بين ذراعى ، . ولما أفقت وجدت الكهل يضع زجاجة خمر أمامه ، ويعب منها ، ولما دعانى لكى أتناول معه قدحا ، فقال لى ضاحكا : هيا تعال لافضيحة ولا هم يحزنون ..

عندها تناول رشفة سريعة من قدحه وجعل لسانه يتلمظ بها ، وبعد أن أخذ الجرعة الثانية ، قال لى : اطمئن ، لن ينال منك أحد بعد الآن ، فقد نفذت ماطلب منك بالتمام ، يا لك من شاب ذكى تحسن التصرف مع الآخرين ، جربت حظى مع المنكر لأول مرة ، فتناولت قدحين بالتتالى ، ثم تبعتهما بقدح ثالث وكان الكهل يبتسم مندهشا لرؤيتى وأنا أتناول الخمرة على خلاف عادة الناس فى تعاطيهم إياها ..صاح بى من بين اسنانه النخرة : ارحم نفسك وحالك ، ماتشربه ليس عصيراً طازجاً كما تظن ، فأخذت القدح الخامس وسقطت على وجهى ، وسال دم كثير من أنفى وفمى، وجاءت الفتاة تحمل سروالى الاسود الطويل ، وهمست بأذنى : إن الرجل هو جدها ، وقد عانى طويلاً لأن ابنه ما زال عقيماً ، ولم يأت له حتى الآن بنت أو ولد كما يتمنى وراحت الفتاة تلعق بلسانها فخذى وبطنى ، وتوقفت عند سرّتى ثم لعقتها مرات عديدة ، وبكت من شدة فرحها وقالت ، هذه أول مرة أشاهد فيها سرة رجل ، وأن سرتى سوداء وعميقة مثل عين قط ، أحنيت رأسى لأرى لون سّرتى فلم أجدها سوداء ، بل وردية تماماً .

أسندت ظهرى إلى الجدار ، لكى أستطيع ارتداء بنطلونى فلم أتمكن ، بل سقطت إلى الأرض عندها أفلت السروال منى .. التقطته الفتاة ، وذهبت إلى غرفتها ، خلال ذلك اكتشفت أن الجدار الذى استندت إليه قد تحرك من مكانه . اندهشت لكن الجدار ظل يمشى ببطء حتى بلغ عتبة دارنا والتصق بالباب الخارجي وسده تماماً . تسلقت الجدار ، وأصبحت أشرف على حدائق البيوت . صاحت امرأة مترهلة الجسد : لماذا لا يعود هذا الحمل الوديع إلى بيتهم ؟ وخيل إلى أنها تتحدث معى ، لكنها كانت توجه كلامها لجارتنا العانس ، وقالت الأخيرة : تصورى يا عزيزتى ، أمثاله لا يعجبهم العجب ، فهو لا يرغب بالنساء السمينات ، كما أنه لا يحب النحيفات . ومن الواضح أن المرأة أدركت سر الشتيمة والسخرية ، فصاحت بصوت غاضب : « خذيه ليعبث بأشيائك الخاصة ، ولأن صراخ المرأة كان شديد الوقع على روحى

فقد خشيت السقوط من أعلى الجدار ، وكان ثمة رجل يطارد كلباً ، ويحاول الإمساك به ، لكنه كف عن محاولته عندما شاهدنى أنظر إليه مندهشاً مما يفعل ولما التقت نظراته بنظراتى الشاخصة إليه ، صاح بى غاضباً : « لولاك لما ذهبت محاولتى هباءً ، اللعنة على أمثالك من المتطفلين ، تأرجحت لبعض الوقت هناك ، وبكلتا يدى تشبثت بحافتىْ الجدار من الأعلى .. كانت الفتاة الجامعية تلوح بيدها ، وتشير إلى ورقة مليئة بالكتابة ، وصاحت : خذ هذه الورقة معك إلى مدير القسم ، فقد وضعنا فيها النسب الملائمة للعمل فى المبانى الشعبية ، وتحويلها إلى بنايات حكومية خدمة لفقراء البلد .. خذها إليه . ومع أنه لن يفهم ما نعنيه إلا إننا نعتقد بأن الأمر أصبح واضحاً ، ولما لم أجب على صراخها . عاودت الصراخ ثانية : إننا جنود مجهولون . خذ الورقة وسترى كم سيبدى اهتماماً خاصاً ، بأمور من هذا النوع .

بذلت قصارى جهدى بالتقاط الورقة لكن محاولتى اليائسة باءت بالفشل الذريع . صاحت أمى جزعة : « إنكم تتعبون ولدى . اللعنة عليكم وعلى مدرائكم جميعهم .

فجأة نهض الكهل وصرخ : اسمع ، إلى أين تذهب ؟

قلت له : — إلى النادى كما ترى .

— سآتى معك . أيمكن لى أن العب كرة المنضدة هناك ؟

— يمكنك عمل كل شىء .

— إذن سأجلب ثيابى الرياضية ..

استويت واقفاً فوق الجدار ، لكن الفتاة الجامعية عاودت تلوح بالورقة من جديد وقالت : إن هذه الورقة تعنى السيد المدير .. هل تفهم ؟

— سأفهم بالتأكيد .

قالت : ها أنت ترى ، لا أستطيع الذهاب إليه الآن ، لأن أباك ما زال يتناول طعامه المفضل .

— أفهم ، أفهم ما تقصدينه !

— منظر كهذا يثير تقززى كما تعلم .

وتوقفت برهة أخرى أدير عينى فيما حولى ، لكى ينتهى كل شىء إلى سلام أكيد ، لكنه لم ينته حتى الآن . انتبهت فتاة الهندسة إلى أبى يواصل التهام طعامه ، لكنه لم ينته حتى الآن .. انتبهت فتاة الهندسة إلى أبى يواصل التهام طعامه . كان منهمكاً فيما يفعل .. بكت أمى عليه . صاحت : يا إلهى لشدة جوعه سيقضى على نفسه . فقالت الفتاة ضاحكة : سينفجر مثل بالون أو يحلق فى الفضاء من التخمة . وتسعة أيام تبحث فيها أمى عن لقمة تطعمها له . وفى كل مرة تعود تجر أذيال الخيبة . وكان رجل يجلس فى مقهى مجاور يقول : « لا أحد يدرى إلى أين تمضى هذه المرأة المسكينة ومتى تعود ، لكنها فى كل مرة ترجع فيها باكية ، بل تميت نفسها من البكاء . لا أحد يعلم بهذا كله ، يومها أوشك أبى على الموت من الجوع حتى اضطرت أمى أن تقدم له جارتنا العانس على طبق من فضة . التهمها دفعة واحدة ، أكلها دون تردد تناولها وحده ، تذوق طعمها ، ومضغ لحمها الحامض وأفخاذها الممتلئة ، وجسدها البض يتلون بين يديه ، كنا ننظر مندهشين مما يفعل دون الاهتمام بجوعنا . كان يشم عظامها ، ويقبل جبينها ، ويناجى نفسه فرحاً : « يا للطعام الشهى » يا للوليمة الفاخرة . كانت ضحكة أبى تثير استغراب فتاة الهندسة ضحكة ممتزجة بحزن واضح ، يضحك ملء شدقيه وجارتنا العانس تجاريه فى الضحك والمداعبة .. صرخت أمى : « يا إلهى سينفجران من

الضحك . أخاف عليه أن يؤذى نفسه . صمتت . كان صمتها ثقيلاً يثير ريبتى وخوفى ، لأنها كانت تقطب حاجبيها ، ليس هذا وحده بل يتضح الألم على صفحة الوجه . ولأن المطر زاد من شدة نزوله فى المدينة ، وعلى الشوارع ، والطرقات ، وأسطح المنازل ، والمقاهى ، والبارات ، والحوانيت ، أغلقت المتاجر أبوابها خشية من اللصوص ، وكذلك أنهت دور السينما عروضها ، وأجلت مراكز الشرطة دعاوى الناس إلى وقت آخر ،

وهرب العشاق من الحدائق تاركين عشيقاتهم نهباً للضوارى من الحفاوة ، والعراة ، والهائمين على وجوهم ، دون مأوى ، ولكلاب الصيد ، وهى تجوس الزوايا والأركان ومحطات البنزين وأسواق الفواكه ، ودور عرض الأزياء الراقية (مع أنى لم أدخلها لمرة واحدة فى حياتى) ، كنت أراها من وراء الزجاج السميك غير قابل للكسر ، أو على شاشة التلفاز ، فى تلك اللحظة التى تعاظم فيها المطر ، وتمادى إلى أقصاه ،

ركن رجل فى الأربعين من عمره عربته عند باب الخان ، واختفى تاركاً بضاعته نهباً لمن هب ودب .. وجرى صبى فى الرابعة عشر من العمر إلى أقرب دورة مياه ، ليحتمى تحت سقفها (مع أنها كانت تغص بالسكارى وشذاذ الآفاق) وهو يصيح ، إلى أين يمضى من لا بيت له ولا مأوى ؟ . عند ذاك كانت سيدة حافية القدمين تركض على استحياء ، خشية أن يراها أحد فيأخذه الظن بها مأخذاً غير حسن . هناك بالقرب من الحديقة العامة . تعطلت دراجة الحارس الليلى ، فأعلن عصيانه عن العمل ، وترك الطرقات وليمة ميسورة للصوص والجناة وقطاع الطرق من عيارين ومحرومين ، وربما فعل مثله بقية حراس الليل ، وصاح بى الكهل من بين شفتين متورمتين وأجفان نصف مغمضة : كيف نستطيع السير أيها البهلوان ، لقد سخرت منى أيها الوغد ، لن أخدع بعد الآن ، لن أخدع بالمرة ، حتماً ستلوذ بالفرار وتتركنى وحيداً لتتدبر أمرك مع هذه الفوضى . أتريد سرقتى ؟ إذن فأنت لص بثياب قديس ، وربما العكس . ولكن كيف لى معرفة حقيقتك ؟ هل أنت قاطع طريق أم شحاذ ؟ أتبغى الإيقاع بى ؟ هل أنت عاشق ابنتنا ، أم تريد النوم معها فقط ؟ أتنوى السخرية منى ، أم تبصق بوجههى ، وتذهب إلى حال سبيلك ؟ قل لى ، من الفتاة التى دخلت بيتكم ؟ أهى من الحكومة أم عشيقتى السرية ؟ كان البرد شديداً وقفت وسط الفوضى العاتية حائراً لا أعرف ماذا أريد وماذا أفعل . قلت لنفسى : « لا بأس فالمرء لا يسعه القيام بتنفيذ الأشياء كلها . ووليت وجهى صوب البيت خائباً ، كانت أبوابه مشرعة ، ونوافذه مفتوحة . اندهشت إذ وجدت أحداً فى الداخل ، لم تكن أمى هناك ولا أبى ، لم أجد شقيقى ولا شقيقتى . عندئذ أدركت أنى وحيد فى هذا البيت المترامى الأطراف . كنت متعباً ، وبى رغبة إلى النوم . ذهبت إلى فراشى ، ودسست جسدى تحت الغطاء لأنام . كنت أبكى .

بثينـــة الناصـــرى

دجـــاجـــة عمـــر

مهداة الى إبنى عمر فى بغداد
ودجاجته الدعوب .

كان لون ريشها احمر مصفراً يشوبه سواد فى الرقبة والصدر . لم يكن شكلها ينبىء عن تفرد ما .. فقد كانت ضئيلة الحجم ، شاحبة العُرف . ولكن عمر كان ـــ كلما ذكر الحصار وأسعار الغذاء ـــ يقول للجميع بفخر :

ـــ عندى دجاجة تبيض كل يوم بيضة .

***

يعيش عمر مع جدته فى بيت فارهٍ كبير تحيطه حديقة لم يعن أحد بها منـذ انتهاء الحـرب فامتـلأت بالأعشـاب والدغل . وأثناء الفترة الطـويلة التى انتظـر فيها عمـر استدعاءه للجندية قام بتحويـل إحدى غـرف المنزل إلى ورشـة لإصلاح الأدوات الكهـربائيـة . ومن أول نقـود اكتسبهـا بعرق جبينـه اشترى الـدجـاجـة وأفلتهـا فى الحديقة . وضع لها صندوقا خشبيا صغيرا لتأوى إليه ليلا .. ومنذ ذلك الحين دابت الدجاجة على أن تترك له فى الصندوق بيضة كل يوم . وكانِ عمر يوصى جدته مرارا :

ـــ لمـا أروح للجنديـة .. لا تنسى أن تجمعى البيض كل صباح .

فتقول جدته عندئذ :

ـــ ولما تجىء فى آخر الاسبوع سيكون عندى خمس أو ست بيضات .. سأعمل لك منها طبقِ عجة معتبرة ..

ومعها يحلم عمر :

ـــ أو بيض بالتمر ..

فى الوقت الذى بدأت فيه أحداث القصة .. كان عمر يجلس بعد الظهر فى الورشة منكبا على جهاز راديو صغير يفحصـه ، حين سمع زعيقا مكتوما تطلقه دجاجته لا يشبه الذى تحدثه عند إفلات بيضة جديدة .. فتطلع من النافذة المطلة على الحـديقة واستطـاع أن يلمح مؤخـرة الكلب الضخم وهو يسرع خارج باب الحديقة حـاملا فى فمـه الدجاجة ذات الريش الأحمر .

رمى عمر ما بيده وهرع بأقصى ما يستطيع من سرعة منطلقا خلف الكلب الذى أحس بالخطر فاندفع إلى باب البيت المجاور ، ووراءه عمر .

كان الجار يرش حديقته حين مرق بجانبه كلب يحمل شيئا فى شدقيه وخلفه عمر يعدو حافى القدمين . ولم يستطع الجار أن ينهى سؤاله : ماذا ... ؟

قال عمر وهو يتجاوزه — الكلب .. الدجاجة ..

فأشار الرجل بسرعة إلى سور الحديقة الخلفى حيث قفز الكلب مع صيده .

— الخرابة ..

تسور عمر الحائط الخلفى وعيناه لا تبرحان الطريدة .. وهبط على أكوام الزبالة فى الخرابة فأحس بلسع فى قدمه .. انحنى عليها وهو يلعن حظه .. واستل الشوكة .. مسح قطرات الدم .. واستمر يركض وهو يعرج خلف الكلب الذى وصل إلى الشارع العام .. توقف هنيهة ريثما تمر السيارات ثم انطلق يعبر الشارع .

تراءى لعمر وهو ينظر مرور السيارات أن الناس جميعا يحملقون فيه .. تطلع إلى قدميه وفكر أن يرجع .. إذ أنه حتى لو استطاع أن يلحق باللص فمن غير المتوقع أن يجد دجاجته نابضة بالحياة . لكن هذه الفكرة لم تدم سوى لحظات عابرة فما أن بانت انفراجة فى الشارع حتى عبره بأقصى سرعة نحو المنحنى الذى شاهد الكلب ينطلق إليه .

انحدر الشارع إلى جرف النهر .. كانت ثمة قوارب يتهيأ فيها الصيادون للانطلاق فى رحلتهم اليومية .. كانوا يعدون الشباك ويلمعون الفوانيس النفطية .. وفيما كان أحدهم يرفع قامته بعد أن نشر شبكته .. التقطت عيناه كلبا يعدو باتجاه قاربه وخلفه شاب يندفع لاهثا رافعا يده بحجارة . قفز الصياد إلى الأرض وقطع الطريق على الكلب الذى وقف لحظة متحيرا ينظر زائغ العينين نحو عمر وهو يقترب منه والصياد الذى يفتح ذراعيه قافزا هنا وهناك .. تراجع الكلب وزمجر دون أن يفلت صيده .. ثم وقف منتظرا ما يسفر عنه الموقف . تقدم عمر وحين صار على مرمى الكلب .. قذفه بالحجر فأصابه فى فخذه .. عوى الكلب وأسقط الدجاجة من فمه لكنه ظل واقفا يهدد من يحاول الاقتراب .. حانت منه التفاتة بعيدا عن طريدته فاصابه الصياد بحجر آخر .. فانثنى الكلب عاويا وأسرع يلوذ بالفرار .

ظلت الدجاجة مرمية على الأرض بلا حراك .. كان ريشها يبدو فى أشعة الشمس الغاربة ذا حمرة داكنة اصطبغت بها أصابع عمر وهو يربت عليها فأدرك حينئذ أنها تسيل دما .. رفعها بيده .. كانت مغمضة العينين وعرفها يلوح أشد شحوبا .. ولكن .. فجأة هجست أصابعه نبضات سريعة .. فقال للصياد وهو غير مصدق :

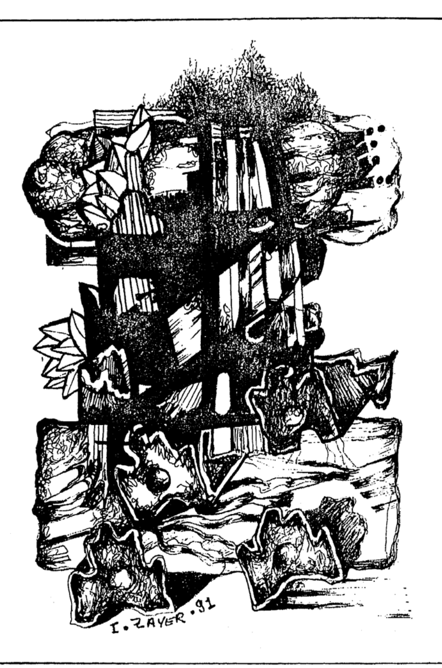
إنها ما زالت حية .

قال الصياد :

— لكنها جريحة ..

وقلبها بيده .. رفع أحد جناحيها وأشار إلى موضع انبثاق الدم ونصح عمر أن يأخذها إلى النهر ويغسل جراحها بالماء .

انحنى عمر على الماء وحمل شيئا منه بكفه وقطره على موضع الجروح .. فحركت الدجاجة أجفانها قليلا .. حاول عمر أن يرفعها على رجليها لكنها ارتمت على أحد جوانبها مهيضة الجناح .. حملها برفق لصق صدره وعاد راجعا بها . كان طريق العودة طويلا لأنه تجنب الدخول فى


I. ZAYER. 91

الخرابة . واجتاز شوارع جانبية حتى وصل إلى باب البيت حيث وجد جدته تحدث جارها وما إن رأته حتى صاحت :

ــ ماتت الدجاجة ؟

ــ لا ولكن لا أدرى أن كانت ستعيش ..

قال الجار :

ــ نذبحها يا ابنى قبل أن تموت .. والتفت خلفه مناديا ــ هات السكين يا أحمد ..

قال عمر بسرعة :

ــ لا .. لا .. سوف انتظر قليلا .. ربما تعيش .

ومسح على ريشها وهو يدلف إلى البيت ، وخلفه تسير جدته وهى تتحدث :

ــ كنت أحمل لك شاى العصر .. لما رأيتك تقفز خارج البيت .. ياربى ماذا حصل ؟ قلت لنفسى .. هل قامت الحرب من جديد ؟ اسمع الكلام يا عمر .. تعالى نذبحها .. على الأقل أعمل شوربة دجاج .. منذ متى لم نأكل الدجاج ؟

خيل لعمر أن الدجاجة تنتفض بين يديه .. ربت عليها مطمئنا وقال لجدته :

ــ اسمعى يا جدة . سأتركها فى بيتها هذه الليلة فإن عاشت خير على خير .. ولكننى لن اذبحها .. هذا آخر الكلام .

قالت الجدة :

ــ حتى لو عاشت يا عمر فإنها لن تعود كما كانت .. لأن فزع اليوم سيقطع عنها البيض .

لم يرد عمر بل حمل الدجاجة إلى الصندوق الخشبى ووضعها على جانبها بهدوء . جمع مما حوله بعض لحاء الشجر والأغصان الجافة أحاطها بها ثم اغلق باب الصندوق بكرسى قديم مهمل فى الحديقة .. ولما تأكد أنها فى مأمن من البرد والكلاب عاد إلى ورشته فالتقط الراديو وانهمك فى فحصه من جديد .

دخلت عليه جدته بشاى ساخن وقالت وهى تضعه على المنضدة :

ــ ما كان يجب أن تقول لكل من هب ودب « عندى دجاجة تبيض كل يوم بيضة » الناس أهل بلاء يا ابنى .. يحسدون على كل شىء .

ــ يعنى يا جدة .. يحسدوننى على بيضة ؟

ــ وعلى أقل من ذلك .. وها أنت ترى يا ابنى أنك لم تهنأ بالدجاجة أو بالبيض .

* * *

لم يدر عمر كيف انقضى الليل .. تقلب وأفاق عدة مرات .. وفى كل مرة كان يتراءى له أنه يسمع زعيق الدجاجة فيرهف السمع فلا يسمع سوى نقيق الضفادع .. حتى انبلج الفجر وترامى نوره عبر النافذة إلى وجهه فنهض مفزوعا وتلفت حوله .. ثم غطى رأسه باللحاف وحاول أن ينام .. ولما لم يستطع جلس على السرير وأجهد ذهنه ليتذكر أسباب القلق الذى ينهش قلبه وفجأة صاح « الدجاجة » ولبس خفيه وأسرع إلى الحديقة .. أزاح الكرسى القديم وأطل مترددا داخل الصندوق .

كانت تنظر إليه بعين براقة بالحذر والخوف . زفر عمر بارتياح فعرفته واختفى الخـوف من عينها شيئـا فشيئا وحلت محله نظرة أليفة .. حاولت أن تنهض لكنها سقطت مترنحة جانبا ، تلمس الدم المتجمد على رقبتها وجناحها وقال بحب :

ـــ لا تخافى .. لن أدع أحدا يقترب منك بعد الآن ..

زحفت قليلا لتدفن رأسها باطمئنان فى باطن كفـه .. وحين تحركت لاح له فجأة شىء لم يصدق عينيه لمرآه .. أطلق عمـر صرخـة فرح وهـو يمد أصـابعه ويلتقط من تحتها ... بيضة !

عبد الستار ناصر

ذات يوم فى باريس



السمكة على صحن أبيض ، ما إن دخلت إلى بطنه ، حتى تناثرت هناك إلى أجزاء صغيرة ، كانت المرأة قد غادرت البحر وعادت إلى بغداد قبل العثور على السمكة ، أما الرجل فقد جلس قرب النافذة ، يريد أن يصدق : كيف تراها رجعت بعد عشرة أعوام من الفراق ؟

فى الإسكندرية ، كان يفتش عنها فى مطاعم السمك ، يعرف أنها تحب هذا النوع من طعام الملوك . فى مطار القاهرة قبل أن يتسلق سلالم الطائرة رآها تنزل من طائرة جاءت من باريس ، ولم يستطع الصبر على محنة بهذا الحجم وأيضا لم ينكسر خجلا وهو يبكى طوال طيرانه فوق البحر الأبيض . سألته المضيفة الحسناء :

ـ هل ترغب بشىء من الشراب ؟

تذكر فورا بأنه يجلس فى الدرجة الأولى ، وربما كان البكاء فى الدرجة الثانية أفضل . هناك الكثيرون من البسطاء يخفون الدموع فى مناديل من ورق إسبانى رقيق .

ـ أشكرك ، أريد شيئا من الجن .

السمكة غادرت النهر منذ وقت بعيد ، ولم تعد إليه . تمزق جلدها ونامت هناك وراء البنكرياس ، أجزاء ناعمة ، لذيذ طعم السمك العراقى . عادت المضيفة الحسناء بكأس من الجن وثلاثة مناديل من الورق عليها كمية من الفستق ، تركتها أمام يديه وهى تحدق فى عينيه (إنه يفكر فى امرأة يحبها) ثم غادرته إلى راكب سمين يسأل عن كل شىء ويشرب القهوة والشاى والعصير والبيرة والنبيذ ويبتسم إلى الجميع . لابد أنه على حق ما دام يسافر على الدرجة الأولى .

* * *

السمكة لم تعد إلى النهر ، كثيرة معجزات البشر ، الغرائب أكثر . رفع الهاتف من غرفة الشاعر فيصل جاسم فى باريس واتصل بامرأة يعرفها منذ زمان بعيد . قبل أن يسمع الرد من الجانب الثانى كاد يسقط فرحا ودهشة


Z. ZAYER. 91

(من جاء بها إلى هذا البيت ؟) صوت المرأة التى جن بها يقول : آلو . ثلاثة حروف (بس) كانت تكفى أن يعرف النبرة والروح والماضى .

طفل فى عربة وامرأة تمشى فى (سان ميشيل) هذه المرأة سيراها قبل أن يستولى الرايخ الرابع على باريس ويحرمه منها .. فورا تذكر الطائرة التى بكى فيها عندما رآها تنزل من طائرة أخرى . سيركض الآن فى شوارع باريس . سيمضى إلى مقهى (لينوا) قبل أن يأتى هتلر ويسرقها منه .

لا أحد هناك فى طول الدنيا وامتداد غصونها وشوارعها .. سوى المرأة التى أحبها ، فارغة سان ميشيل إلا منها ، لم يكن هو نفسه هناك . كل حقائب العالم لا تكفى هذا الثوب الذى يحمى جلدها من البرد (الله كم أحبها .. الله كم كان يخاف عليها) .

لا يتذكر ماذا شربا فى مقهى (لينوا) ، يتذكر أنه احتسى أصابعها ودموعه معها .. قالت بهدوء ، هى هادئة منذ رآها أول مرة :

— غدا اسافر . جئت إلى باريس من أسبوعين ولابد من العودة .

نظر إليها ، أراد أن يقول : والسمك الطرى الذى نحب ؟ طعام الملوك يا سيدتى . ألا نذهب إلى مطعم صغير ونأخذ السمكة ؟

السمكة على صحن أبيض ، له وحده ، خرجت من الأبيض المتوسط دخلت بهدوء إلى جسده تناثر لحمها فى أحشاء غاضبة متعبة . تسربت هناك مع الدموع والسنوات التى خسرها سنة بعد سنة ، ليلة تطارد ليلة ، كم سمكة ينبغى أن تكون من حصته وحصتها ؟

كان يفكر : أنا والمرأة التى جننت بها ، كم سمكة لها ، كم سمكة لى بعد هذه الشهور التى تراكمت براكينها فوق رأسى ؟ كم سمكة نريد من بحار الكرة الأرضية ؟ كم سمكة خسرنا من أنهار العالم والمدن التى لم نذهب بعد إليها ؟

ما زال ذلك السمين يسافر فى الدرجة الأولى ، ما زال يبتسم ويشرب القهوة والنبيذ والجن والشاى والعصير ، لم يخسر سمكة واحدة طوال حياته . قرر مع نفسه (أنا لا أحسده أنا أشفق على سعادته الفارغة) .

* * *

فى الإسكندرية استيقظ ذات يوم على (إفلاسه) ولم يتمكن من النوم أبدا ، أعطى معصم يده اليسرى وعليها أجمل ما يملك من (ساعات) العمر ، باع كل شىء معه إلى (جدع) مصرى أحبه فعلا إذ أنقذه من (العار) وهو فى غربته عندما خدعه واشترى كل ما يملكه بسعر التراب .

رجع إلى بغداد.بكى المرأة التى لم يعثر عليها — بين أربعة وخمسين مليون كائن — نسى إفلاسه وهياجه وعذاباته . نسى المسافات التى قطعها فى شوارع طلعت حرب والرملة والسويس والزمالك . نسى كل شىء عندما رآها تهبط من طائرة عادت من باريس بينما كان يصعد — أميرا مفلسا — إلى الدرجة الأولى فى طائرة ستأخذه إلى دفاتر بيض من ذكريات أخرى سيكتب فيها : كم كان يحبها ؟

والسمكة — الآن — قرب يديه ، يرفع لحمها الطرى بين أصابعه ، ينظر فى فراغ يمتد آلاف الكيلومترات ، هى المسافة بينه وبينها .. قال للسمكة قبل أن تمضى تحت

مساماته :

ــ ترى ، ماذا تأكل حبيبتى الآن ؟

بكى على نفسه ، كان ينبغى البكاء على السمكة ، التى خرجت من النهر ولن تعود إليه بعد اليوم أبدا .

* * *

ثلاثة أشياء راح يفكر فيهـا الآن . لم يعثر عـلى أيما جواب عليها : متى يأتى زمن المعجزة التالية ويراها مرة أخرى ؟ ماذا يفعل ــ وحده بهـذا الحب الطاغى ؟ أى مطعم يختار ــ هذه المرة ــ وقد سرقته السنوات ولم تترك من وسامته سوى بريق طافر فى عينين صغيرتين جدا ؟

وفكر بفرح طفولى :

ــ إن السمك لا يحتاج إلى أسنان قوية .



« مسرحية من فصل واحد »

شــــاكر خصـــباك

المخـــذولـــون

« غـرفـة استقبـال تطفـح طـاولاتهـا بـالطعـام والشراب . الرجال يتناثرون فى ركن السيدات فى الركن المقابل »

عمادجميل نحن ياعلاء نسجِّل لك هذا السبق إذا جمعتنا فى دارك هذه الليلة

فتحية : ليس أبـو سـلام الـذى جمعكم بـل نحن جمعناكم . لولانا ما اجتمعتم هنا .

علاء : صـدقت يـاسهـير فسُهيْلـة هى صـاحبـة الاقتراح .

هناء : هل من المعقول أن تعلموا فى « دائرة » واحدة من مدة ، وزوجاتكم صديقات ولا تفكّروا أن تلتقوا خارج « الدوام » ؟

عماد : ولماذا يجب أن نفكر بـذلك ! أمـا يكفينا أن نلتقى طوال النهار ؟

فتحية : نحن أيضاً نقضى الناهر معاً فى المدرسة ، لكن لدينا ما نقوله لبعضنا بعد الدوام .

عماد : (فى دعابة) أنتم ياأم سهيرلديكم ما تقولونه دائمـا .. أما نحن فلـدينا مـا يشغلنا غـير الكلام .

هناء : لا تتحدث عن غيرك ياعماد . فالناس جميعاً يحبون الكلام

علاء : صدقت ياأمّ عمّار فليس لدينـا من بضاعـة سوى الكلام .. وهل نملك سوى الكلام ؟

جميل : (وهـو يطلق ضحكـة صـاخبـة) صـحّ ياعلاء .. وهل هناك شىء أحلى من الكلام ؟

فتحية : (لهناء) ألا يحبّ أبو عمّار الكلام ياهناء !! جميـل لا يكفّ عن الكلام طـوال وجوده فى البيت .

علاء : هذا غريب ! فهو أقلنا كلاما فى « الدائرة » يا أم سهير .

عماد : (متبسما) ولذلك فهو أكثرنا كلاماً فى البيت !

جميل : أنا ألتزم أثناء « الدوام » بالحكمة الذهبية « لسانك حصانك أن صنته صانك » .

سهيلة : **(وهى ترمى علاء بنظرات خاصة) وهذا أحسن ما يفعله الموظف يا أبو سهير . فالست دلال زميلتنا فى المدرسة ما زالت تبحث عن زوجها منذ ستة اشهر ، وقد كلّت يدها من طرق ابواب المسؤولين بلا فائدة ويقال أنه تحدث أمام زملائه أثناء « الدوام » عن أحد رجال الحزب الكبار بسوء .**

فتحية : مسكينة الست دلال ! صارت إبرة وخيط من شدة الهمّ !

سهيلة : **(وهى تمصمص شفتيها)** ياعينى عليها !

علاء : **(لزوجته)** لا تنظرى إلى هكذا ياسهيلة فأنا ألتزم أثناء « الدوام » بنفس الحكمة الذهنية وجميل يشهد على ذلك .

جميل : صحّ يا أم سلام .

عماد : ظنّى أن جميع الموظفين يلتزمون بهذه الحكمة فى « دوائرهم » .

هناء : **(لزوجها)** وهى تضحك أما أنت فتلتزم بها فى « الدائرة » وفى البيت ياعماد !

فتحية : ولماذا يلتزم بها فى البيت ياهناء ؟! هل تخشون من جيرانكم ؟

سهيلة : عينى أحسن « للحيطان آذان كما يقولون .

هناء : ليس هذا هو السبب يافتحية ، بل لأن عماد يؤمن بالحكمة القائلة « إذا كان الكلام من فضّة فالسكوت من ذهب » .

فتحية : ما الذى يلهيه عن الكلام فى البيت ياهناء ؟! هل يُحضر معه شغل الوظيفة إلى البيت ؟

عماد : فتحية وهل هناك شغل يكفى وقت « الدوام » يا أم سهير حتى يُكمل فى البيت ؟

علاء : صدقت ياعماد ، فبعض زملائنا يستمتعون بأحلى ساعات نومهم فوق مكاتبهم !

جميل : **(بلهجته الصاخبة)** دعونا نستمتع .. الله ينصر الدين والدولة .

فتحية : **(فى عجب)** إذن ما الذى يلهيه ؟!

هناء : إنها الكتب يافتحية .. الكتب التى تتناثر فى كل مكان وزاوية فى البيت وحتى على كراسى المطبخ .

فتحية : الحمد لله أن جميل لا يحبّ القراءة .

جميل : اللهم اكفنا شرّ القراءة ماذا نفعت القراءة أصحابها سوى أنها قادتهم إلى القيل والقال ، وخلقت لهم المشاكل ؟! أنا طلّعت القراءة ولله الحمد .

علاء : صدقت ياجميل .. خير للمرء أن يأخذ بالمقولة « ثور الله فى زرع الله » !

عماد : وهكذا نكون قد أخلصنا لأهمّ سمات بلدان العالم الثالث .

فتحية : وكيف ينقضى الوقت بدون كلام إذن ؟

عماد : وهل من الضرورى أن ينقضى فى الثرثرة يا أم سهير ؟ ألا يمكن أن ينقضى فى قراءة كتاب أو مجلة مفيدة ؟!

فتحية : ألا تكفينا كتب المدرسة يا أبو عمار حتى نبحث عن كتب أخرى ؟! حرام عليك ..

(ملتفتة هناء) صحيح ياهناء .. كيف ينقضى وقتك فى البيت ؟

هناء : (بلهجة كاريكاتورية) بالصمت العميق .. (بعد لحظة فى جدٍّ) انت تكلمين يافتحية أننى أهوى الخياطة وإلاَّ انفجرت من الملل .. (وهى تهز رأسها) وزيادة على الصمت ملازمة البيت . فعماد يخشى مغادرة البيت لئلا تصاب كتبه أثناء غيابه بأذى ولا سمح الله .

(ضحك)

عماد : لا تعزفى اسطوانتك المشروخة ياهناء واقتصدى فى مبالغاتك .

هناء : أنا أبالغ ؟! وحياتى عندك ، ألم أقل الحقيقة ؟! فاسمح لى أن أسألك إذن ؟ متى ذهبنا آخر مرة إلى السينما ؟

فتحية : نحن نذهب كل خميس .

سهيلة : ونحن نذهب كل أسبوعين مرة فعلاء يحب السينما .

علاء : وهل هناك خيار ؟ هل ظلّ شىء يمكن أن يستمتع به المرء فى حياتنا ؟

فتحية : لماذا ياأبو سلام ؟! « الونسات » كثيرة لمن يريد .. والحمد لله أن جميل لا يقتصرّ فى « الونسات » .

جميل : (بلهجته الصاخبة) الحياة دروس وعبر ، وقد علمتنا تجاربنا أن العاقل من اتعظ بقول عمر الخيام :

« ويلتا إن ضاع يومى من
يدى عاطلاً من زينة اللهو وما
صقلت أطرافه شمس المُدام

فتحية : (بعد لحظة) صحيح ياهناء ، هل ستذهبون لمشاهدة عروض « السيرك العالمى » التى ستفتتح مساء السبت القادم ؟! نحن حجزنا تذاكرنا

هناء : وهل من المعقول أن يحجز لنا عماد تذاكر لمشاهدة السيرك ويترك كتبه ؟!

عماد : فعلاً ليس من المعقول ذلك فمسألة التفرّج على الحيوانات غير واردة فى حسابى . فما الجديد فى الحيوانات لكى نتفرج عليها ؟! الحيوانات هى الحيوانات منذ خُلقت الأرض وما عليها .

علاء : أما أنا فأحب التفرج على الحيوانات وسأحجز لنا تذاكر غدا .

سهيلة : صحيح ياعلاء ؟!

علاء : طبعاً صحيح ، فأنا أحب التفرج على القرود كما تعلمين ، وهذه مناسبة لا تضُيّع .

فتحية : كل حيوانات السيرك مسليّة ياأبو سلام ، وليست القرود وحدها .

علاء : أنا افضل التفرج على القرود بالذات ياأم سهير ، لأنها ابتكر عمومتنا ، وحينما تقدم عروضها فى السيرك تبّين لنا كيف نقدم نحن عروضنا على مسرح الحياة .

هناء : هل من المعقول أن تكون القرود أبناء عمومتنا ياأبو سلام ؟! ألم يقل الله أنه خلق الانسان فى أحسن تقويم ؟!

علاء : كان ذلك فى بدء الخليقة ياأم عمار ، أما اليوم فقد اختلف الأمر هل ترينهم أنت فى أحسن تقويم حقًا ؟!

عماد : كل شىء إلاَّ هذا !

فتحية : والله عال ! جعلتم منّا قروداً إذن !

علاء : ولماذا تزعلين ياأم سهير ؟ من قال إن القرود ترضى بقرابتنا ؟ القرود لا يعتدى بعضها على بعض ، ولا تطيع رئيسا يفتك بها . إنها أكثر ديمقراطية منا نحن البشر .

جميل : مالنا والقرود والحيوانات ؟ هل عروض السيرك مقتّصرة على الحيوانات ؟ أنا شخصيا لا تهمنى عروض الحيوانات وأكثر ما يُسليّنى عروض المهرجين وألعاب الأكروباتيك . و « السيرك العالمى » مشهور بأداء مهرّجيه وهم أساتذة فنّ الإضحاك .

عماد : فنّ التهريج قديم ، والرومان قد برعوا فيه منذ أكثر من ألفى عام .. ربما أكثر من أى شعب آخر .

علاء : أنا لا أتفق معك فى ذلك ياعماد هناك من هو أبرع منهم فى زمننا الحاضر

جميل : صحّ ياعلاء . فمهرجى « السيرك العالمى » أحسن منهم بلا شك » . السيرك العالمى » ألسن المهرجين (**ملتفيا إلى زوجته**) هل تذكرين يافتحية آخر عرض حضرناه قبل عامين للسيرك العالمى ؟! كانت إحدى « نمر » المهرّج أن يظهر فى نفس اللحظة بأربعة وجوه مختلفة وكل وجه يبدو وكأنه وجهه الحقيقى .

علاء : وأية غرابة فى ذلك ؟! لدينا من المهرجين من يستطيع أن يظهر بعشرة وجوه فى ذات الوقت ويقنع الناس أن كل واحد من تلك الوجوه هو وجهه الحقيقى ، ولدينا من فضل الله عدد لا يُحصى من المهرجين .

عماد : ليس لدينا مهرجون بارعون فنحن شعب لا يحب الضحك نحن شعب جدّى

هناء : (لعماد) هذا ما تتخيله أنت ياعماد لأنك لا تعرف غير الكتب

جميل : **مطلقا ضحكته المجلجلة**) صح ياأم عمار !

علاء : دعونا من موضوع السيرك . أعتقد أن فى إمكاننا أن نكون فرقة سيرك عالمية خصوصا وأن لدينا عدداً عظيما من لاعبى الأكروباتيك ، بالإضافة إلى المهرجين .

سهيلة : ولكن عينى علاء .. كيف يمكننا أن نكون فرقة سيرك ، وليس عندنا سوى أنواع قليلة من الحيوانات ؟! ليس عندنا أسود ولا نمور ، ولا فيلة

علاء : صدقت ياسهيلة ، ليس عندنا أسود ، وحتى ما كان لدينا من أسود فى الماضى قد تحوّل إلى ضياع .. ولكن لدينا قرود وثعالب وحمير .

فتحية : (**وهى تضحك**) ومن سيذهب لمشاهدة مثل هذه الفرقة ؟! من سيذهب لمشاهدة الحمير ؟!

علاء : كيف تقولين هذا ياأم سهير ؟! المعروف أن الحمير من أحب الحيوانات للناس فى حدائق الحيوان فى أوربا .

جميل : صحّ ، فقد رأيت بنفسى كيف يتجمع الناس حول أقفاصها حينما زرت حدائق الحيوان فى أوربا .

فتحية : لكنها كثيرة عندنا ولا أحد يهتم بها .

علاء : أنا أختلف معك فى ذلك ياأم سهير فنحن نبالغ بتكريمها .

عماد : هذا يعنى أننا ندرك قيمتها أكثر مما يدركها الآخرون . ولعلمك ياعلاء إن الحمار هو الفيلسوف بين الحيوانات .

علاء : الآن فهمت لماذا يكثر الفلاسفة عندنا ياعماد !

هناء : ما عندنا من حيوانات لا تكفى لتكوين فرقة سيرك ياأبو سلام .

علاء : عندنا ، إضافة إلى هذه الحيوانات ، طيور متفردة ياأم عمار .. عندنا عدد كبير من طيور الوقواق .. وعندنا طواويس متميزة .. عندنا أعظم طواويس العالم .

عماد : ظنى أنك تبالغ ياعلاء ، فطواويس الهند أفضل من طواويسنا .

جميل : (تطلق ضحكته الصاخبة وهو ينظر إلى مجموعة السيدات) صح ياعلاء .. عندنا طواويس متميزة .

فتحية : أتقصد أننا طواويس متميزة ياجميل ؟

جميل : (فى حماس) طبعا .. أنتى طراويس « ثانوية المحبر العربى للبنات » .. ومن غير كده ؟!

سهيلة : لا عينى أبو سهير .. الست وجيهة مديرة المدرسة هى الطاووسة الوحيدة فى مدرستنا .

من يجرؤ على أن يقول لها على عينك حاجب ؟

عماد : إلى هذا الحد تخشونها ؟!

علاء : وما العجب فى ذلك ياعماد ؟! هل بوسعك أنت أن تعارض رئيس فرّاشى « دائرتنا » بهلول ؟

عماد : أنا لا علاقة لى ببهلول لا أعارضه ولا يعارضنى .

علاء : فأنت لا تعرف إذن أهمية بهلول .. جرّب أن تعارضه وستجد أنه لا أنت ولا المدير العام نفسه يستطيع ذلك .

جميل : بهلول شخص مؤدب ياعلاء وهو لا يصطدم بالموظفين بلا سبب .

علاء : (وهو يبتسم ابتسامة خاصة) من حقك أن تدافع عنه ياجميل ، فهناك حالة استلطاف بينكما .

عماد : (لعلاء) ظنى أن معظم موظفى قسمنا يستلطفون بهلول ، وليس جميل وحده .. بل إن البعض منهم يبالغ فى ذلك .

علاء : ولكن جميل يكاد يكون الوحيد بينهم الذى فاز بصداقته .

جميل : الأمر ليس أكثر من احترام متبادل بيننا . والحقيقة أننى أراه شخصاً مؤدباً ، لا كما يتحدث عنه الآخرون .

علاء : فإذن ليس من المستبعد أن يتطور هذا الاحترام إلى صداقة متينة .

فتحية : كيف تقول ذلك ياأبو سلام ؟! جميل يصادق رئيس فراش « الدائرة » ؟

عماد : ما لنا وبهلول هذا ؟ أنتم تتحدثون عنه وكأنه رئيس « دائرتنا » .. وكأنه المدير العام نفسه .

علاء : كأنك لا تعيش بيننا ياعماد .. (ملتفتا إلى جميل) أفهمه ياجميل قيمة بهلول فى « دائرتنا » .

جميل : صحّ ، مركزه قوى جدا

عماد : ولكن ليس إلى هذه الدرجة !

جميل : وأكثر .. مركزه الحربى قوى

علاء : قل له ياجميل من الشرى يرشّح رؤساء الاقسام فى « دائرتنا »

فتحية : صحيح ياأبو سلام ؟

علاء : إسألى أبو سهير فهو أعلم منى به .

فتحية : وهو صديقك ياجميل ؟! لكنك لم تذكر لى ذلك أبدا !

علاء : وقد يبشرك قريبا ببشرى سارة ياأم سهير فسنشغر مديرية قمنا بعد شهور ببلوغ مديرنا الحالى سن التقاعد . وما دام بهلول راضيا عن « أبو سهير » فهو أقوى المرشحين لملأ هذا المركز .

فتحية : كيف أخفيت عنى كل هذه الأخبار المفرحة ياجميل ؟!

جميل : علاء يبالغ يافتحية ، وهذه أخبار سابقة لأوانها . والحقيقة أنه ليس بينى وبين بهلول سوى احترام متبادل ، ولا يبلغ حدّ الصداقة .

علاء : إذن سيبلغ فى المستقبل القريب .

فتحية : ولماذا لا يبلغ حدّ الصداقة ياجميل ؟! لماذا تتعالى على الناس الفقراء ؟! ما عيبه حتى ترفض صداقته ؟!

علاء : اطمئنى ياأم سهير . جميل لن يرفض صداقته . وستتحقق فى الوقت المناسب .

جميل : (**بلهجة نصف جدية**) أنت ترصد حركات الجميع فى « دائرتنا » كما يظهر ياعلاء ، ويجب أن تعين « مختارا » للدائرة .

علاء : إذن بمناسبة ، ترشيحى « مختارا » للدائرة .. هل سمعتما بفضيحة المدير العام الأخيرة ؟! وهل عرفتما كم تقاضى من الشركة الألمانية للصلب عن صفقة الحديد الأخيرة ؟!

(يخفت النور على مجموعة الرجال وسينصرفون إلى التحاور الصامت . ويركزّ النور على مجموعة الزوجات اللواتى يتحاورن بصوت مرتفع)

هناء : أبو سهير موظف محترم ذو شهادة عالية يافتحيّة من غير المعقول أن يصادق فرّاش الدائرة »

فتحية : أولاً إنه ليس فرّاش « الدائرة » بل رئيس الفراشين ، ثم ما نفع الشهادة هذه الأيام ياهناء ؟! لم تعد الشهادة هى مقياس الشخص ، وإلاّ ما صارت الست وجيهة مديرة لمدرستنا ونحن نعرف ما هى شهادتها !

هناء : الحقّ معك . لولا اعتمادها على مركزها الحزبى ما شمخت بأنفها علينا .. الكلبة الحقيرة .

فتحية : لكنك ذاهبة فى الغلط ياهناء . ليس الأمر كما تتصورين .

سهيلة : وبماذا تتباهى علينا إذن ؟!

فتحية : (**وهى تبتسم بغموض**) أنتم لا تعرفون الحقيقة .

هناء : وهل هناك حقيقة أخرى إذن ؟!

تتقارب رؤوسى ويتحادثن بصوت خفيض نوع)

فتحية : إنى عرفت الحقيقة .. الحقيقة .

سهيلة : فكيف أخفيتها عنا إذن يافتحية ؟!

فتحية : أنا كنت مثلكما ذاهبة فى الغلط .. وأنا كما تعلمان لم أصبح من صديقاتها المقرّبات إلاّ مؤخرا .

سهيلة : « عفاك » يافتحية .. كيف استطعت من بين المدرسات جميعا أن تصبحى أقرب صديقة لها ؟!

هناء : خصوصا وان المزاحمة على صداقتها شديدة بين المدرّسات .

فتحية : إذا كانت حاجتك عند الكلب فسمّه « حاج كليب » ، وأنتما تعرفان شطارتى وقد نجحت فى أن أحصل على وعد منها بترشيحى « معاونة » بدلاً من الست بدرية . التى ستنقل قريبا إلى « ثانوية الحرية للبنات » .

سهيلة : « عفاك » يافتحية !

هناء : أما أنا فتكرهنى لله بالله الكلبة الحقيرة لم تتركنى أتهنّى يوماً بأى فستان جديد ألبسه (**ملتفتة إلى فتحية بعد لحظة**) ولكنك تعلمين يافتحية أنك لا يمكن أن تصيرى « معاونة » فلست من عضوات الحزب .

فتحية : هناك ألف طريقة وطريقة للتغلب على هذه العقبة ، ياهناء (**وهى تهز رأسها باسف**) لكن أملى ضعف بـ « المعاونة » بعد أن عرفت الحقيقة وتبيت لى أنها ليست حزبية قويّة وذراعها ليست طويلة كما تخيّلت .

سهيلة : فمن أين تستمّد نفوذها إذن يافتحية ؟

فتحية : (**وهى تبتسم بغموض**) من حزبى كبير فى الدولة .

سهيلة : قريب لها ؟!

فتحية : (**وهى تضحك ساخرة**) نعم .. ولعله أبوها أو عمّها أو خالها !

سهيلة : لكننا لم نسمع أن لها قريب كبير فى الدولة يافتحية .

فتحية : (**وهى تضحك**) ما أبسطك ياسهيلة !

هناء : الكلبة الحقيرة ! من يراها تتبختر فى أروقة المدرسة ، وتعامل المدرسات بعجرفة يحسبها أشرف الشريفات ! وحياتى ستـرون كيف أبهدلها يوما .

سهيلة : ولكن عينى فتحية .. إن بعض الظن . إثم . هل أنت متأكدة من معلوماتك !

فتحية : وهل حدثتكما بمثل هذه المعلومات عنها من قبل ؟

هناء : الكلبة الحقيرة ! (بعد لحظة) ولكن من أين حصلت على هذه المعلومات يافتحية ؟!

فتحية : (**وهى تبتسم باعتداد**) منها شخصياً !

سهيلة : (**مصعوقة**) منها شخصيا ! يارَبَّ السماوات ! كيف تتحدث عن نفسها هكذا ؟!

فتحية : الأمر ليس كما فهمتيه ياسهيلة .. هى فى الحقيقة لم تحدثنى صراحة . لكن أختك فتحية تفهمها وهى طائرة .

سهيلة : يعنى هى لم تقل لك ذلك ؟!

فتحية : لا .. لم تقل لى ذلك .

سهيلة : عينى فتحية .. إن بعض الظن إثم .

هناء : (**تلتفت إلى سهيلة بضيق**) دعينا نسمع القصة ياسهيلة ولا تتحدثى . وكأننا على شفا حفرة من النار ! (ملتفتة إلى فتحية) وكيف اكتشفت الحقيقة يافتحية ؟

فتحية : منذ أسابيع وهى تلمحّ لى عن خلافات ومشاحنات مع زوجها . وقبل ثلاثة أيام قالت لى بصراحة إن الوفاق مع زوجها صار مستحيلا ، وإنه قد هدّدها بالطلاق إن لم تكف عن نشاطاتها الحزبية وما تفرضه عليها من علاقات وتحركات ثم علقت على ذلك وهى تبتسم بتشفّ : « سيكون هو الخاسر فالزوج الجديد جاهز ، وهو خير منه بألف مرة ..

فماذا تفهمان من هذا القول ؟!

سهيلة : عيني فتحية .. إن بعض الظن إثم

هناء : الكلبة الحقيرة ! ونحن نتصور أنها تتقدّى علينا بمركزها الحزبى !

سهيلة : عيني هناء .. إن بعض الظن إثم

هناء : إذا كانت هذه حقيقتها فما بالها تتعالى [illegible] [illegible] أمام الطالبات ؟! إنها تتحسّر على نشوة الملابس الجديدة التى أملك فى خياطتها .

فتحية : وهل يحتاج هذا إلى سؤال ياهناء ؟! أنت أنق مدرّسة فى المدرسة ومن الطبيعى أن تغار منك .

هناء : ولماذا لا تغار من صديقتها الست سعاد التى تلبس كل يوم فستاناً جديدا . وتحاول أن تظهر نفسها أنق مدّرسة فى المدرسة ؟!

فتحية : أنت تعلمين ياهناء أن الست سعاد لايمكن أن تنافسك مهما ارتدت من ملابس .

سهيلة : (**وهى تضحك ساخرة**) هاتى الزيت للزيتون هاتى العدة للخاتون ! كيف يمكن للست سعاد أن تنافسك ياهناء وهى تملك ذلك الجسم (المطهمج) ؟

هناء : فهل يتوجّب على أن ألبس ملابس (مخربطة) حتى ترضى عنى ؟! ألا يكفيها أن جماعتها من المدّرسات يتغزلن بها صباحاً ومساء ؟، وحياتى مادام الأمر كذلك فسأظل ألبس الملابس الأنيقة على عنادها وأحرق قلبها .. الكلبة الحقيرة .

سهيلة : ولا تنس ياهناء أن جسمها لا يساعدها على الأناقة لذلك فهى تكره الرشيقات أيضا .

[illegible] مع أنني لم أقصر بواجبي يوما .

فتحية : إنها لا تكرهك [illegible] ياسهيلة لأنك رشيقة [illegible] [illegible] [illegible]

هناء : [illegible]

سهيلة : وهل [illegible] الرياضة ؟! (**وهى تهز رأسها بخوف**) أنا متأكدة أنها ستسلّمنى يوماً كتاب نقل إلى مدرسة بعيدة .. وهذا الكابوس ينغص علىّ نومى دوماً فاستيقظ مرعوبة وأظل صاحية حتى الصباح

فتحية : لا تخشى من ذلك ياسهيلة . فما دامت ليست حزبية قويّة فلن يكون باستطاعتها نقلك .

سهيلة : (**وهى تتنفس بارتياح**) طمأنيننى يافتحية الله يطمئنك وإن شاء الله تصيرى معاونة رغم أنوف الحاسدات .

هناء : (**ضاحكة**) وكيف تصير معاونة مادامت صاحبتها ليست حزبية قوية ؟

فتحية : وهذا ما قلته لنفسى بعد أن عرفت الحقيقة . (**بعد لحظة وقد تهلل وجهها**) لكننى قد لا أكون فى حاجة إلى وساطة الست وجيهة ياهناء فمادام جميل صديقا لرئيس الفراشين بهلال .. بهليل .. (**ترفع صوتها موجهة الخطاب لزوجها**) ما اسم رئيس الفراشين فى (دائرتكم) ياجميل ؟!

(يُسلط النور على الجميع)

جميل : بهلول .

فتحية : (مواصلة كلامها فى سرور) فمادام رئيس الفراشين بهلول صديقا لجميل فقد يكون أكثر نفعا لى منها ! فهو ذو مركز حزبى قوى .

هناء : ولكن هل هذا اسم معقول ؟! ألم يكن بوسع أهله أن يختاروا لـه اسماً غـير هذا ؟! هـل الأسماء بفلوس ؟!

علاء : كل أسماء المسئولين الكبار من هذا النـوع يأم عمار فلا تستغربى .

جميل : صحّ ، قاسم مديرنا العام مثلاً لعيبى .

فتحية : الحمد لله أن أهلك ياجميل اختاروا لك اسماً محترما . فلن يُقال عنك حينما تصبح رئيس قسم أن اسمك غير لائق .

علاء : إحم .. إحم .. يدك فى الدهن ياجميل .

جميل : دعيك من هذه الأحـلام يافتحيـة .. ما كنـا وهذه المراكز ؟! إنها ليست أكْلنا .

علاء : صدقت ياجميل . المراكز ليست أكْلنا . إنها حكر على طبقة المميّزين الـذين اجتباهم الله ليكونوا شعبه المختار والـذين حصلوا عـلى أرفع المؤهلات بالنضال .

فتحية : (بـاحتجاج) ولمـاذا ليست أكْلنـا ؟! هـل أصحاب المراكز أحسن منّا ؟

جميل : طبعاً أحسن منّا . إنهم من أعضـاء الحزب ولسنا كذلك .

علاء : صدقت ياجميل أعضاء الحزب أحسن منا . فهم مواطنون من الدرجة الأولى ، أمـا نحن فمواطنون من الدرجة الثالثة .

فتحية : ونحن أيضـا يمكن أن نكـون من أعضـاء الحزب .

جميل : ونورّط أنفسنا ؟!

فتحية : ولمـاذا نورّط أنفسنـا ؟ ما هى سـوى ورقة نوقّعها

جميل : (وهو يهز راسه ساخراً) الذى يـدرى .. يدرى . والذى لا يدرى قبضة عدس !

علاء : أنت ياجميل تفضّل الأكْلة السهلـة الهضم وهو خير ما تفعل !

عماد : الأكْلة السمينة لذيذة لكنها قد تصيب المرء بسوء الهضم ومن الأفضل تجنبّها .

علاء : عـلى كل حـال ما عـلى المـرء إلاّ أن يسعى ياجميل ، وما دام بهلول صديقاً لك فستكون يدك فى الدهن عاجلاً أم أجلا .

عماد : ولكن ، ألا تلاحظون سخـافة هـذا المثل ؟! تصوروا شخصاً يده ملطخة بالدهن دلالة على كونه موفقا !

علاء : وما العجب فى ذلك يـاعماد ؟! معظم الـذين وفّقهم الله فى هذه الأيام قـد لُطخت أيديهم بشىء ما .. حتى بالدماء أحيانا !

سهيلة : (فى فزع) عينى علاء .. بـلا سياسـة الله يخليك .

علاء : (يلتفت إلى زوجته منزعجا) هل تريدينني أن أكمّم فمى ؟! ألا يمكن أن أنطق بشىء إلاّ ويصيبك الذعر ؟! أما يكفيـك أنك قصصت جناحّى ؟!

سهيلة : عينى عـلاء .. أنت تعلم أن بعض النـاس تفوّهوا بـأقلّ من هـذا الكلام ففصلـوا من وظائفهم أو نقلوا إلى أماكن بعيدة .

جميل : صح ياعلاء .. دعونا من هذا الكلام .. دعونا نستمتع بوقتنا .. سأروى لكم نكتة .

فتحية : صحيح ياجميل .. ارو لنا نكتة ودعنا نضحك .

جميل : اسمعوا ياجماعة سأروى لكم نكتة حبّة القمح .

فتحية : إننى سمعتها مراراً ياجميل . أليس عندك نكتة أخرى ؟

هناء : لكننا لم نسمعها يافتحية .

جميل : اسمعوها إذن . إنها نكتة عن مجنون ، وجوهر جنونه أنه يتصور نفسه حبّة قمح وبالتالى فلو رآه الديك سيبتلعه . فكان يفزع فزعاً شديدا من رؤية الديك . فأدخله أهله المصحة وعولج حتى شفى وفارقه ذلك الهوس واصطحبه أهله إلى منزله . وعند باب المنزل شاهد ديكاً من بعيد وإذا به يستعد للهرب فذكّره أهله أنه قد شفى وعليه ألاّ يخشى من الديك فهو إنسان وليس حبّة قمح . فهتف وهو يحاول التملصّ من أيديهم . « صحيح أننى إنسان وأنا أعرف ذلك ، ولكن من يقنع الديك أننى لست حبّة قمح ؟ »

(ويضحك الجميع عدا علاء)

هناء : **(وهى تضحك)** حقا الجنون فنون !

علاء : **(بلهجة جديّة)** أرى أن هذا الشخص ليس بمجنون .

فتحية : كيف يكون المجنون إذن ياأبو سلام ؟! أهناك جنون أشدّ من أن يتصور الإنسان نفسه حبّة قمح ؟!

علاء : كلّنا حبوب قمح فى نظر الديك وفى إمكانه أن يبتلعنا فى أى وقت يشاء ياأم سهير .

عماد : ظنّى أن علاء محقّ فى قوله .

هناء : ألا تريح نفسك من الجدّ لحظة ياعماد ؟!

فتحية : **(ضاحكة)** المفروض ياأبو عمّار أن الشراب يعطى العقل إجازة ، فهل أنتم تختلفون عن غيركم ؟! فمنذ أكثر من ساعة وأنتم تشربون .. ثم إذا بكم تريدون أن تحوّلوا الهزل إلى جدّ !

عماد : ظنّى أنك تقصدين ياأم سهير أننا ينبغى أن نكون الآن سكارى . لكن هذا التصوّر غير صحيح لدى من لم يجرّب الشرب . فحينما يفعل الشراب مفعوله فى العقل وينقله إلى الحالة الجديدة يبلغ المرء ما يمكن أن يُسمى حالة « الصفاء » التى تبدو الأمور له فيها واضحة ومتميزّة ومجردة من الرياء الاجتماعى .

علاء : صدقت ياعماد .. كأنك فى قلبى !

جميل : **(لعلاء وعماد)** إذا كنتما لا تريدان أن تعترفا بحالة السكر وتريدان أن تفلسفاها وتجعلاها حالة « صفاء » فأنا لست من حزبكما .. فالنشوة بدأت تصعد إلى رأسى وأم سهير تبدو لى الآن ملكة غير متوّجة فاللهم اشهد أننى بلغت حالة « الصفاء » .

سهيلة : (بلهجة مرتعبة) عينى علاء .. كفاية شرب .

جميل : ولماذا ياأم سلام ! نحن ما زلنا فى بداية حالة « الصفاء » !

فتحية : **(لسهيلة)** أنت ستضيعين على تاج الملوكية ياسهيلة .. انتظرى قليلا فلعل جميل يرى التاج فوق رأسك ولعلك تصبحين أنت أيضاً ملكة .

علاء : (وهو يكرع كأسه ويصب له كأساً آخرى) ولماذا تريدين حرمانى من حالة الصفاء ياسهيلة ؟! أفلا تدرين أنها الساعات الوحيدة التى أستعيد فيها إنسانيتى فلا أشعر أننى ثور الله فى زرع الله ؟!

سهيلة : أدرى عينى علاء .. أدرى ولكن لدينا ضيوف هذه الليلة .. نحن لسنا وحدنا .

جميل : (وهو يطلق ضحكته الصاخبة) كلّنا ثيران الله فى زرع الله ياأم سلام فلا تبالى .

فتحية : مالك مرتعبة ياسهيلة ؟! دعى أبو سلام مستمتعاً بحالة الصفاء .. دعينا نرى إلى أين سنصل مع أزواجنا وهم فى حالة الصفاء كما يقول أبو عمار . قبل قليل كنّا قرودا والآن صاروا هم ثيرانا ونحن بالطبع بقرات !

جميل : صحّ يافتحية ، وبقرتى بيضاء ناصعة تسرّ الناظرين !

فتحية : أرأيتم ؟! قبل قليل كنت ملكة والآن أصبحت بقرة !

جميل : أنا الآن فى حالة الصفاء يافتحية ، فلا تزعلى من أى كلمة أقولها . الحياة لاتستحق منّا الزعل .. أضحك تضحك لك الدنيا .

علاء : (وهو يكرع كأسه ويلقيها بقوة على الطاولة) صدقت ياجميل .. الحياة لا تستحق منا الزعل .. وهكذا نتخلص من مسئوليتنا .. هكذا ندفن رءوسنا فى الرمال فلا نرى معاناة الناس المساكين من حولنا .

فتحية : وما لهم الناس المساكين ياأبو سلام ؟! ما شاء الله على الناس المساكين ! كانوا يتحسرون من قبل على لقمة الخبز وصاروا الآن يسبحون فى النعيم لأنهم عرفوا كيف يستفيدون من الفرص .. (وهى تخزر زوجها) وأصبحنا نحن المساكين الخائبين .

جميل : (محاولاً أن يكون مرحا) ولماذا خائبين يافتحية ؟ هل ينقصنا شىء ؟

فتحية : طبعاً تنقصنا أشياء وأشياء . ينقصنا أن نكون من الكبراء .. ينقصك أن تكون رئيس قسم أو مدير عام .. ينقصنى أن أكون معاونة أو مديرة .. أفتكون الست وجيهة مديرة وأنا لا أكون حتى معاونة ؟!

علاء : (فى سخرية مبطنة) أنت ياأم سهير تعرفى الدرب فلماذا لم تسلكيه ؟!

فتحية : (و هى تخزر زوجها) اسأل جميل .

جميل : (فى مرارة ألا تتعبين من هذا الموضوع ياسهيلة ؟ (وهو يهز رأسه وكأنه يخاطب نفسه) الذى يدرى يدرى .. والذى لا يدرى قبضة عدس !

علاء : على كل حال كل شىء بأوانه ياأم سهير ، وسيصبح أبو سهير من الكبراء يوما .. كل من سار على الدرب وصل !

فتحية : مُت ياحمار حتى يجيئك الربيع .

عماد : ظنى أنك مبالغة فى تشاؤمك ياأم سهير ، فالمناصب ليست كل شىء فى الحياة . ولن تختلف حياتكم كثيرا لو صرتم من الكبراء أم لم تصيروا

علاء : لماذا تضلّل أم سهير بهذا الكلام ياعماد ؟! (ملتفتا إلى جميل) قل له ياجميل كم ستختلف حياتكم لو صرت من الكبراء .. قل له كم ستتمتع به من مزايا المخصصات

والإيفادات وهدايا الأعياد والمناسبات والأولوية فى الحصول على الحاجيات من مخازن الحكومة .

فتحية : (لعلاء) لا عاب فمك ياأبو سلام . (ملتفتة إلى هناء) قولى لأبو عمار ياهناء بماذا ستختلف حياتى لو صرت معاونة أو مديرة . (لعماد) أنت ياأبو عمار لم تزر بيتاً كبيت الست وجيهة وترى « ثلاجتها) و « مجمّدتها » وهما طافحتان بالبيض والفراخ والأجبان واللحوم والأسماك .

هناء : (لفتحية) وكيف يمكن لعماد يافتحية أن يفهم هذه الحقيقة وثلاجتنا ومجمّدتنا فارغتين كقلب أم موسى كما يقول المثل ؟!

عماد : هاها .. ! الأسطوانة المشروخة إيَّاها !

هناء : (لعماد) تلك هى الحقيقة فلماذا تنكرها ؟ هل تذكر تاريخ حصولنا على آخر « طبقة » بيض ؟!

جميل : (ضاحكا) هذا حال الناس جميعاً ياأم عمار . ولابد أنك سمعت بنكتة ذلك الذى وضع البيضة فى وعاء زجاجى فى غرفة الضيوف وراح يحزّر ضيوفه عن ماهية تلك التحفة النادرة !

فتحية :- هذا ليس حال الناس جميعا بل حال الخائبين أمثالنا .

هناء : (وكأنها تحدث نفسها أطفالنا نسوا طعم البيض والجبن .

علاء : هذه هى السياسة المثلى .. جوّع الناس والهِهم ببطونهم »

عماد : (لهناء) وماذا تريديننى أن أفعل ؟! أضيعً وقتى وأقف الساعات الطوال فى الطابور لأُحضر لكم « طبقة » بيض أو قطعة جبن »

هناء : وهل من المعقول أن تضيع وقتك على مثل هذه الأمور التافهة وفى انتظارك كل تلك الكتب لتقرأها ؟!

علاء : لا تشتمى الكتب ياأم عمار فهى حصن عماد الحصين التى يحتمى بها من مآسى الحياة من حوله .

عماد : (لهناء) لا أستطيع أن ألومك ياهناء على معاداتك للكتب فأنت تعبّرين بذلك عن أبرز سمات عالمنا الثالث .

فتحية : (لهناء) بعض الناس لا يحتاجون إلى الوقوف ساعات فى الطوابير ليحصلوا على الجبن والبيض والدجاج واللحوم ياهناء فهى تأتيهم إلى بيوتهم . الخائبون أمثالنا هم الذين يتحسرون على هذه الأشياء .

هناء : نحن يافتحية ما حصلنا هؤلاء ولا أولئك .. نحن حصّلنا الكتب

عماد : (بلهجة مترفعة) إن كتاباً واحداً من هذه الكتب التى تكرهينها ياهناء وكأنها ضرّتك عندى خير من كل المجمدات والثلاجات الملبئة بالأجبان و« طبقات » البيض والدجاج واللحوم وإنى أقول كما قال الإمام علىٌ لمناوئيه « إن دنياكم هذه لا تعدل عندى عفطة عنز » .

علاء : (وهو يكرع كاسه ويخبطه بقوة على الطاولة) وماذا عن دنيا الناس المساكين ومعاناتهم ياعماد ؟!

عماد : (بتعال) لست أنا المسئول عن أولئك المساكين .

علاء : ومن لأولئك المساكين ياعماد ؟! من لهم ؟!

عماد : وقتى أثمن من أن أضيعّه بالصغائر !

سهيلة : عينىَ علاء .. الله يخلّيك .. كفاية شرب .

علاء : **(يكرع كاسه ويلقيها بقوّة على الطاولة يقول بلهجة معذبة وكانه يتحدث لنفسه) من لأولئك الذين يموتون متعفنين فى السجون ؟**

(تنهض سهيلة إلى النوافذ مسرعة فتغلقها)

فتحية : الهواء لطيف ياسهيلة فلماذا تغلقين الشبابيك ؟

سهيلة : (بصوت خفيض) اعذرينى عينى فتحية فالخدر يدفع القدر وللحيطان آذان كما يقولون ، وعلاء بلغ حالة الصفاء وسيتذكر كل مصائب الدنيا .. هذا حاله كل ليلة .

علاء : **(وهو يكرع كاسه ويستمر فى الكلام بلهجته المعذبة)** من لأولئك الذين يقضون زهرات عمرهم فى السجون والمعتقلات ولا ذنب لهم سوى أنهم يحبّون بلدهم وشعبهم ؟!

جميل : (**فى دعابة**) لهم ربّ يحميهن ياعلاء فلا تقلق عليهم .. ثم من قال لهم أن يرموا أنفسهم فى التهلكة ؟!

عماد : هكذا نفهم السياسة فى بلدان العالم الثالث « أن نزجّ بأنفسنا فى مغامرات حمقاء ! هكذا نفهم تحقيق الإصلاح !

علاء : وكيف يتحقّق الإصلاح إذن ياعماد ؟!

عماد : يتحقّق بخلق طبقة ذات وعى ثقافى عال مؤهلة لاستلام السلطة حينما يحين الحين واستلامها من المغامرين الجهلاء أصحاب الشعارات الذين هم أساس نكبة وتخلف بلدان العالم الثالث

علاء : وماذا عن دورنا الآن ياعماد ؟! ماذا عن مسئوليتنا عما يجرى حولنا من مآسى الحكم ؟

عماد : دورنا أن نثقّف أنفسنا ثقافة حقيقية وليس أن ندخل السجون والمعتقلات أسوة بالمغامرين متصيّدى السلطة

علاء : وهكذا ندفن رءوسنا فى الرمال .. هكذا نقنع أنفسنا أن ما يجرى حولنا ليس من اختصاصنا .. هكذا نعفى أنفسنا من كل المسئوليات .

جميل : (لعماد) أنت محقّ فى قولك ياعماد . لسنا مسئولين أن نرمى أنفسنا فى التهلكة مساقين بالحماس الصبيانى . كنّا نفعل ذلك ونحن شبان صغار . وكنا نخرج فى المظاهرات ضدّ الحكومة ونعرّض أنفسنا للرصاص دون أن نهاب الموت . (وهو يضحك هازئا) لكن الأيام علّمتنا أن شاعرنا المعرّى كان صادقاً حينما قال :

« إنما هذه المذاهب اسباب
لجلب الدنيا إلى الرؤساء

علاء : **(وهو يكرع كاسه ويلقيه على الطاولة بقوة)** على كل حال هذا أمر ليس بالغريب علينا نحن الذين نسمّى بـ « المثقفين » فنحن الجبناء والانتهازيون الحقيقيون ، المستعدون دوماً لالغاء ضمائرنا فى سبيل

مصالحنا الشخصية .. تلك هى الحقيقة التى ينبغى لنا الاعتراف بها .

عماد : ظنّى أنك ياعلاء غير مخوّل للتحدث بلسان المثقفين وإذا كنت تشعر أنك تحمل هذه الصفات فلا يعنى ذلك أن تتهم الآخرين بها .

سهيلة : عينى علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .. الله يخلّيك

علاء : (لعماد) فماذا تسمّى تحصنّك وراء كتاب ياعماد وإغماض عينيك عما يجرى حولك من مآسى ؟!

عماد : (بلهجة حادة نوعا) اسمع ياعلاء . ظنى أنه ليس من حقّك أن تعطينى دروساً فى كيفية التصرف بحياتى وماذا يجب على أن أفعل وكيف ينبغى لى أن أفكرّ .

جميل : (وهو يضحك متكلفا المسرح) يظهر أن حالة الصفاء بلغت عندك ذروتها ياعلاء وأن أمّ سلام محقةٌ فى إلحاحها عليك أن تكتفى بما شربت فكلامك صار « شيش بيش » .

علاء : (لجميل بسخرية بالغة) وهل ترى أنت أيضاً ياجميل أننى قلت غير الحقيقة ؟! قل لى إذن ؛ كيف تفسرّ صداقتك لبهلول مع أنك تعلم أنه شخص حقير وأنه أداة من أدوات السلطة للتجّسس على الموظفين إن لم تكن هى الانتهازية بعينها ؟!

جميل : (ينتفض غضبا) لا . لا . إلى هنا ويكفى (خربطة) ياعلاء . وأنا لاأسمح لك بالتستر بالسكر وأخذ حريتك بإهانتنا . ومنذ بداية السهرة وأنت منساق بالغمز واللمز ونحن نحمل أقوالك على محمل الهزل . ولكن يبدو أنك تقصد كل كلمة قلتها .. هذه مؤامرة . أنت دعوتنا فى بيتك مبيّتا فى نفسك إهانتنا . (ينهض فجأة ويخاطب زوجته غاضبا) قومى يافتحية .. يكفينا إهانات .

عماد : (وهو يتهّيا للنهوض) فعلا . ظنى أننا شبعنا من الإهانات (ملتفتا إلى علاء) ولكن لا أظن ياعلاء أن هذه الهلوسة التى تصيبك فى حالة الصفاء كافية لإراحة ضميرك وإعفائك من المسئوليات التى تدّعيها . (وهو يقف ملتفتا إلى زوجته) هيا بنا ياهناء . انتهت المهزلة .

فتحية : (وهى تنهض) هل جمعناكم كى تتعاركوا أم لتقضوا سهرة لطيفة ؟ لماذا لا يمكنكم أن تكونوا مثلنا ؟! نحن لا نزعل من بعضنا مهما اختلفنا .

هناء : (وهى تنهض) هكذا هم الرجال .. لا يعرفون غير الجدّ ! لو ندرى ما جمعناكم !

سهيلة : عينى فتحية .. عينى هناء .. أنا خجلانة منكما .. كيف تخرجون هكذا وأنتم زعلانون ؟!

فتحية : ومن قال لك إننا زعلانين ياسهيلة ؟! أنا شخصيا فرحانة لأنهم قالوا ما فى قلوبهم وهم سكارى .. المهم ألاّ يتبادلوا مثل هذا الكلام وهم صاحون .. (لعلاء) تصبح على خير ياأبو سلام .

هناء : (لعلاء) وأنا أشكرك كثيرا ياأبو سلام . أنت شفيت غليلى من الكتب .

سهيلة : (وهى تصحب الضيوف إلى الخارج) أنا متأسفة كثيرا ياأبو سهير ويا أبو عمار ...

وأرجو كما ألاّ تزعلا من علاء ، إنه لا يعنى ما يقول ، وهذا كلام يردّده كل ليلة حِينما يبلغ حالة الصفاء . وهو لا يقصد به أحدا .

(يختفى الجميع ويظل علاء لوحده يملأ قدحه ويكرع منه جرعة كبيرة . تعود سهيلة إلى الظهور) .

سهيلة : عينى علاء .. لماذا زعلتهن ؟! كيف سأواجه فتحية وهناء غداً ؟

علاء : زعّلتهن ؟! فليضربن رءوسهن بالحائط .. يزعلن من الحقيقة .. ما نحن إن لم نكن مجموعة من الجبناء الانتهازيين ؟! (وصوته يزداد حِدّة) الناس يعانون أشدّ المعاناة ونحن ندفن رءوسنا فى الرمال . (يأخذ جرعة كبيرة من كأسه) .

سهيلة : عينى علاء .. يكفى شرب .. الله يخلّيك .

علاء : (بلهجة متطامنة والدموع فى عينيه) سهيلة .. دعينى أنسى همومى .. دعينى أنسى أننى ثور الله فى زرع الله .

سهيلة : عينى الله يخليك .. كفاية شرب .

علاء : **(مستمراً بلهجة تشى بالنحيب) الناس يعانون الويلات من الحكم وأمثالنا يغمضون عيونهن وكان الأمر لا يعنيهم .. كلّ همّنا المحافظة على حياتنا وإشباع بطوننا .**

سهيلة : عينى علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .

علاء : **(مستمراً فى الكلام وهو ينتحب)** أتعلمين ماذا جرى لصديقى محمود ياسهيلة ؟! إنه مات تحت التعذيب .. مات .. مات . وزميل الدراسة عباس .. أتدرين ماذا حصل له ؟! حُكم عليه بالسجن خمسة عشر عاما وصارت أسرته بلا معيل ... ورءوف ، أين هو ؟! أين هو ياسهيلة ؟! لا أحد يدرى بمكانه منذ أن انتزعوه من فراشه فى نصف الليل قبل ستة شهور .. ونحن نغدو ونروح ونقف الساعات الطويلة فى طوابير البيض والدجاج والأجبان وكأن هذه المآسى لا تعنينا . نحن جبناء انتهازيون لا نستحق الحياة .. نحن لا نستحق الحياة ياسهيلة وأولى بنا أن ندفن أنفسنا فى البالوعات ..

(تبدأ الستارة بالهبوط خلال المقاطع الأخيرة من كلام علاء وقد بدأ نحيبه بتعالى) ـ ستار الختام ـ

صنعاء



آرداش

الوحشي المعاصر

مربعات المدينة

تعرفني

محاربا من خزف

في سيرك المدينة

أرداش: الوحشي المعاصر

بإدوار الخراط

«في بلدتنا، ظلمة الأشباح تغطي الطرقات
« في بلدتنا، يمتزج القطران بأشعة الشمس
« وتعبر الأقمار سماء المنفى.
« سافر الأصدقاء ثم لم يتركوا وراءهم إلا الذكريات»

هكذا غنى أرداش، العراقي الأرمني، القاهري الذي حصل على الثانوية العامة من مصر، الباريسي الذي عاش وأحب وعانى وعلّم وتعلم في فرنسا، وهو الآن في كاليفورنيا يضرب في تيه مهجره الأخير، قد عرف المنافي، ولعل الغربة الأساسية التي تشي بها لوحاته ليست فقط غربة جغرافية، هي أيضاً غربة روحية، لكنها ليست وحشة نهائية؛ في كلامه التشكيلي دفء حار يكون نقيضها، وحتى لو كان في المنفى فليس فيه نفي بل فيه تأكيد لقيم تشكيلية لا يمكن إنكارها.

أشباح العتمة عنده ليست تهويمات خيال، فقط، بل هي أيضاً عضوية لا لدونة الجسوم المتقطعة، جذاذات جسدانية مكشوفة ما زالت تختزن دماءها الوردية وظلمات طواياها الزرقاء.

لا تزيد «شخوص» أرداش، بحال، أن تحاكي «الواقع» فهي شوه

واجتزاءٌ. وشكولٌ منبعجة أو مبتسرة، الحياة تنبجس من كل مسام اللوحة
كل خلايا الجسد كل أشواق هذه الروح التي لا تستنيم إلى راحة في عنف
منافيها، في الخط والتجسيم وعجينة الأزرق الأكمد، والأصفر الأكهب،
والأحمر الأصهب، والأسود الأسحم أو الأشهب أو الأطلس الفراغ.

ليست "شخوصه" إنسانية خالصة، هي إناث صقور،
أو رجال منخور، تقيم في أرض كأنها أرض الحلم دون أن تكونه تماماً،
تفضحها ت الأزواق النسوية بالبنفسجي الفاقع تتناوب في هذه
الأرض — ثم سواد غطيس يتقطر بدم أحمر أبيض فتكلس مفتوح.

صقرٌ أحمر نورس شبهُ إنسانٍ يزعق في سماءٍ ملتبدة
فوق قامة طفل كأنه الشلالات تتفجر، أطراف سيقانه مبتورة بين أقدام
حولاتٍ أنثوية لا رؤوس لهن، تكوينات غامضة مستترة فيها حضور
أسطوري مهيب، أنثوية قوية تتجسد في أوضاع لحمية لدنة ممتزجة بأشلاء
وحشية، إيماءات صرفات مستخفية وتكشف سيابات مقلقة.

قامةُ حذاءٍ محمرةٍ مسطحة تجري على أرضية سوداء مضطربة، هل
هو رجل شائه يرفع رأساً مشائلاً سبدة، رافعاً سبابة،
لا يقبل بشيء، ولا يعنو لشيء، هل هي دعابة سوداء، أم تعليقة
مقبرية macabre وسخرية satirique؟ هي أساساً فلم تشكيلي.

ألم يكن في هذا التمزق تنبؤ واستشراف منذر وفاجع لما حدث بعد ذلك للوطن القديم المقيم؟

ومع ذلك فآدم حنين يستطيع أن يُلهمنا سكينة كأنه رومانسية محدثة، كأنه رقيق وشعري ومحلّق، بألوانه الزرقاء الشفافة الصفراء الفاتحة التي تسري في أطرافها خفرة لازوردية مكلومة وبعيدة الصدى، هذه الفتاة التي لا نرى منها غير ردائها السابغ وشعرها المنسدل تعطينا ظهرها وتولّي عنا. تبارحنا.

"إن ما يلفتني هو الشقة المجروح في الأشياء"

وليس في كل عالم آدم حنين إلا الجروح، على المستوى التشكيلي أولاً وأساساً، ولكن على المستوى الرؤيوي.

حداثي جداً، وصوفي خالص، بعيد عن التأثر التكنولوجي وعن العودة للنوستالجيا، فهو "تعدداتي" ليست عنده هندسة التجريد الصافية ولا تساؤل الضوء التأثيري ولا جفاف الصرامة التكعيبية. هذا فنان أقرب إلى الوحشية Fauvisme إذا تصورنا الوحشية في خارج سياقها التاريخي. هو وحشي معاصر إذن. أتصور أنه لو كان جوجان يعيش بين ظهرانينا الآن لاستطاع أن يفهم - وأن يعرف معنى - ما يفعل آدم، هو ليس درينه بل جنونه المحدث، الحرارة الوحشية ورؤى النفس

إلى رافل النفس المفتوحة الأحشاء.

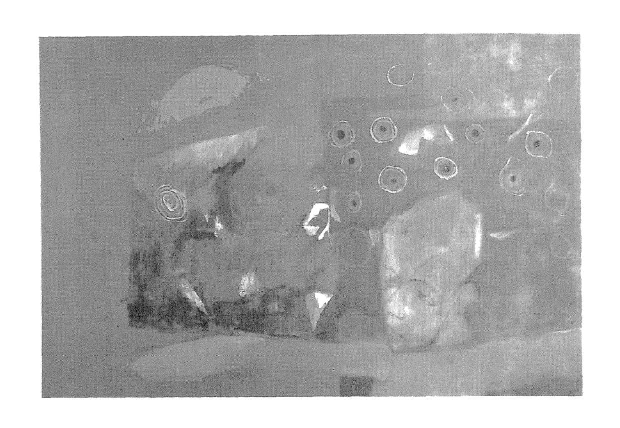
ليس عندأ رواسمه مركز نمطيّ واحد للوحة، ليس ثمّ بؤرة محددة متكررة، بل تفترع اللوحة مدارها وبؤرتها ومركزها الصعب كل فترة، وتجد توازناً - غير سافر وغير منقطع عنه - بين القيم التشكيلية، قد يكون توازناً حرجاً أحياناً ولكنه في الغالب اشارة فنيّ يقوم على التنزّف ويستمد موسيقاه من انبعاجات الكتل غير المنتظمة وتراكب التجسيمات المشوهات التي يحكمها انضباط مستتر.

ليست عنده البلاغة الأدبية لكنه رؤاه تأتينا عبر قيم تشكيلية بحت.

• رسمت سحابة عابرة، رسمت طيوراً مهاجرة
• رسمت مراكب مكدودة ملقاة على الشط
• مثل كلب عجوز
• رسمت الشمس والأوائل ورسمت إلهي الناقم الرحيم
• وسألت محبوبتي: كيف أرسم قسماتك؟ ».

فهل ثمّ إجابة - أبداً - عن مثل هذا السؤال؟
إلا بقوة الفن، وستره، ربما.





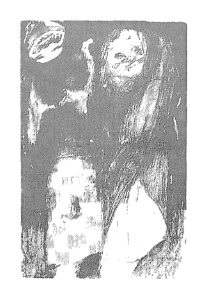
تحت سماء مفتوحة

كان يقف أمامك كقوس

قزح

،في عنيه الطمأنينة





كل مدينة جديدة

بدت لي

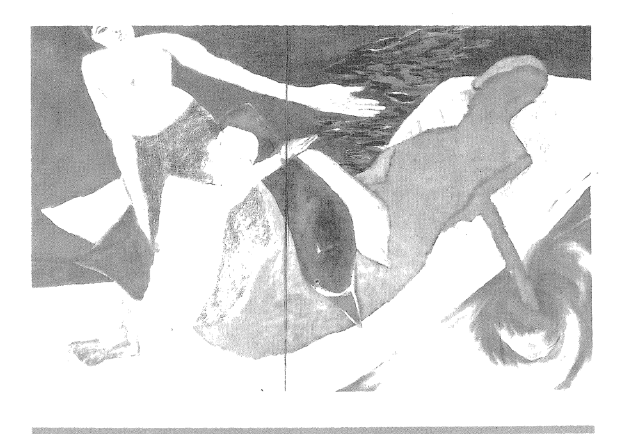
عذراء مباحة

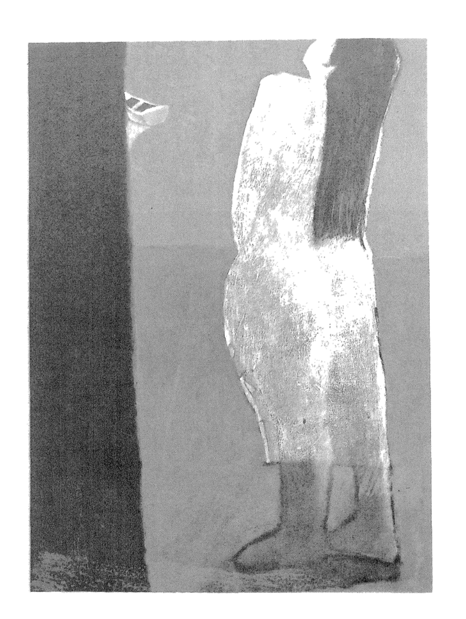
كنت أنا أميرها وبلا قناع

أمد يدي

إلى القطعة الأكثر طراوة

أقضمها بألف حياة







جبرا ابراهيم جبرا

أرداش : الرسام شاعرا

رائع أن يكتب الرسام شعراً ، فهذه المسرحيات الشاسعة من الألوان ، هذه القماشات الماثلة فضاءات الجدران بشخوصها ورموزها وغوامضها ، هذه كلها لم تكف أرداش لقول ما يريد أن يقول . وكان لابد له من الكلمة ، المنقذ الأخير حتى لمن أتقن الضربات اللونية العريضة فى فسحات لوحات لعل ما من حرية فى تجربة الانسان تساوى التعامل معها انطلاقاً ونشوة وجرأة .

الكلمة ، هذه السرينة الغاوية ، هذه الشرسة الناعمة . هذه الملوحة أبداً بصور تتوالد ، وتتشطر ، وتتشظى إلى مالا نهاية . ومن هنا ، عشق الرسام لها ، حين يجدها تأتيه بصور أخرى تعجز عنها الريشة ، حتى ميكيلانجلو ، الذى طوع الخط واللون والحجر كما لم يطوعه إنسان ، وجد أن لا بد له من أن يكتب قصائد : ملجؤه الأخير ، منقذته الأخيرة ، من عذابات لجاجة التعبير .

وشاعرية ارداش هى فى أنه يكتب الشعر كما لا يكتبه إلا رسام لا يغمض له جفن . فهو يقظ أبداً ، يتسقط الكلمات بالعين ، لا بالذهن ، فيقذفها صوراً ، لا جملاً ، وتتناثر المعانى فى كل صوب ، وتراها العين فى نثارها وتجمعها فى اضطراب كاضطراب الحلم .

شاعريته هى فى أنه يكتب الشعر كما يخشى أى شاعر أن يكتبه ، أو كما يتمنى لو أنه يستطيع أن يكتبه . لا تنسيق ، لا تناغم ، لا منطق ، حيث الاعتماد فى معظمه على الشرر الذى ينطلق من قدح الأضداد .

إنها الشاعرية التى تنتعش بروعة المستحيل . فهو كما يقول ، يستطيع أن يرسم الغيوم والطيور ، السفن والبحار ، يرسم الأرض والأمطار والمناجم — ولكنه لا يعرف كيف يرسم ملامح الوجه الذى يحب لأنه المستحيل . الذى يعصى كل فن ويستحث الأصعب من كل فن .

وهذا سر من أسرار العشق . وهو عند أرداش عشق دائم ، جريح ، ساخر من نفسه ، لا يبالغ ولا يهوّل ، أسير المفارقات المستمرة التى تجعله يرى أحلاماً ، وهو الذى لم يحلم قط-يأتيه الشىء صورة ، ليندرج فى سياق غير متوقع ، فتتجدد صدمة الألم ، وتتكرر بها طعنة العشق .

ما أبسط هذه اللغة ! ولكن ما اكثف دلالاتها وإيحاءاتها !

الصداقة ، الحب ، الشهوة : الاتصال دوماً ، جسدى ودوماً ضبابى . فالتجربة آنية وفيزيائية ، غير أنها فى ومضة واحدة تتحول إلى غمام أبدى : إنها تراوح اللذة والذكرى فى غيبوبة الشعر .

هذا الذى يرى المدينة « عذراء مباحة » — مستباحة ؟ — هذا الذى يحاور أحجارها ، وأبوابها الوحشية ، ويقرأ رسائل الأحباب على مصاطب شوارعها : يرى نفسه أميرها ، وإذا هو « محارب من خزف » فى سيرك المدينة . إنه المهرج الذى يصهر الأحزان ضحكة للآخرين .

وفى طرقات المدن ، فى حدائقها فى ضباباتها فى لهيبها ، هو دائماً مع ذلك « الطير الأبيض ذو الشفاه العريضة » ، تلك المخلوقة التى يشعرها فى كل ساعة بأنه وإياها ثائران فى أرض حرقتها الشمس ، حيث هما أيضاً يحرقان عبثاً ، مع الأزهار .

والزهرة فراشة ضائعة فى الطرقات .

أهمس وئيد هنا ، أم صراخ مكتوم ؟ لا يأس هنا ، ولكن أيضاً ، لا أمل،ولا شىء يبقى هنا ، إلا الشعر والأسى ، حيث الزمن هارب ، لا يستكين . يسرق ، ويهرب ، والشاعر هو « عاشق هذا الزمن » ، محاولاً الإمساك بالطير الأبيض مرة أخرى .

رائع أن يمسك أرداش بلحظات العشق الهاربة ، عن طريق الكلمة ، كما حاول أن يمسك بها عن طريق الصورة ، وهو هائم فى متاهات الغربة ، متاهات الحنين إلى نبعه الأول — أيام كان معنا فى الخمسينات ، فتىًأصغرنا سناً فى « جماعة بغداد » ، ومليئاً مثلنا برؤى المستحيل .





حصاد الإبداع لعام ١٩٩١

حين خططت (إبداع) لهذا الملف ، كانت تضع فى اعتبارها حقيقة ناصعة ، هى أننا لن نستطيع أن نمضى فى تحقيق مانصبو إليه ، بدون أن نقف لننظرْ إلى ماحققناه ؛ ليست هذه الوقفه إذن لمجرد الرصد أو الاحصاء ، لكنها نظرة تعتمد النقد وتهدف إلى التقويم .

عهدت (**إبداع**) بهذه الوقفة التقويمية ، إلى مجموعة من المتخصصين ، ومعظمهم من الكتاب الشباب القادرين على دأب المتابعة الحاضرين فى الساحة الثقافية ، وقد كتب كل منهم ماكتب انطلاقا من هذه النظرة النقدية ، ولعل هذا هو السبب فى أن شيئًا من عدم الرضا عما تحقق ، يسرى فى أغلب هذه المتابعات ؛ وعلى أية حال ، فإن كل كاتب يتحمل مسئولية تقديره لحصاد النشاط الذى كتب عنه . ليس هذا تنصّلا من (**إبداع**) عما وصل إليه الكتاب من نتائج ، ولكنها ملحوظة عامة نسوقها حول تأكيد نسبية هذه النتائج وقابليتها للنقاش ، خاصة أن هناك أنشطة وإصدارات كثيرة منسية ، فلم يكتب أحد مثلا عن كتب النقد التى صدرت ، ومن بينها كتب مهمة نذكر منها كتاب د . « **شكرى عياد** » حول النقد والفلسفة ، وكتاب د . « **مصطفى ناصف** » حول الشعر القديم ، وكتاب د . « **عبد السلام المسَدى** » عن (قضية البنيوية : دراسات ونماذج) ، وكتاب « **عبد الرحمن أبى عوف** » عن (يوسف إدريس) . صدر كتاب د.« **المسَدى** » عن (دار أميـة) التونسية ، وصدرت الكتب الأخرى عن دور نشر مختلفة فى القاهرة ، وليس هذا بتقويم أو تزكية ، ولكنه تذكير ، ويصدق على القصة القصيرة ماصدق على النقد .

وفى مجال الترجمة ، لم تشر « **آسرة رمزى** » إلى كتاب بارز الأهمية ، هو كتاب (**عمارة الفقراء**) ، للمهندس العبقرى الراحل (« **حسن فتحى** » ، وقد ترجمه د . «**مصطفى فهمى** » ؛ كما لم تشر أيضا إلى الرواية التى نشرتها (دار الهلال) للأديبة الأفريقية الحاصلة على جائزة « **نوبل** » للعام الماضى « نادين جورديمر » . والأمر نفسه يصدق على الشعر ، فهناك دواوين عديدة لم يرد ذكرها ، خاصة تلك التى صدرت فى الدول العربية الأخرى .

قلنا إننا لم نرمِ إلى الإحصاء ولا إلى الرصد ، فإذا حقق الملف الغرض الأساسى من هذه الوقفة النقدية ، سيكون قد أدى الدور المطلوب .

(التحرير)

أحمـــد مجـــاهد

عـــام واحـــد
واتجاهات شـــعرية متعـــددة

إن أول مـا يلاحظ القـارىء وهو ينبش فى ذاكـرة الشعـر من خـلال مطالعة أبرز الدواوين التى صـدرت عـام ١٩٩١ هو تبـاين الاتجـاهـات الإبـداعية المطـروحـة فى السـاحـة الشعـرية ، حيث يمكن تقسيم هـذا التبـاين إلى شقـين الأول : داخـلى يتمحـور داخـل قصيـدة التفعيلـة ذاتهـا ، والآخر خـارجى يتمثـل فى تباينها مـع قصيدة النثـر بوصفهـا وافـداً جـديـداً لا يعـدم الصـراع الداخلى بين جنباته أيضاً .

وربما كان من قبيـل المفارقـة أن يتمكن القـارىء من رصد مجمـوعة اتجاهات شعرية متباينة فى هذا العام الفقير الذى لا يتجاوز عدد الدواوين البارزة التى صدرت خـلاله ثمـانية دواوين ، كتبها سبعة شعراء فقط .

وإذا كانت هذه المفارقة تشى بملمح سلبى يتمثـل فى شيـوع نـوع من الاضطراب فى الساحـة الشعريـة ، فإنها تشى فى ذات اللحظة بملمح آخر إيجابى يتمثل فى وضوح بصمة صوت كل شاعـر من هؤلاء الشعراء ، وإن كان هذا التفرد ـ فى ذاته ـ لا يعنى ارتفاع قيمة الشاعر الفنية من جهة ، ولا يعنى تساوىَ كل هذه المجموعـة من الشعـراء فى المستوى الفنى من جهـة أخرى ، فليس كـل مـا يلمـع ذهباً ، وربما كان الجنون هـو أقصى درجات التفرد .

وتتمثل أبرز النصوص الشعريـة التى صدرت عام ١٩٩١ فى الدواوين التالية :

طـائر الشمس : محمـد مهـران السيد

احاديث جانبية : محمد سليمان

أمسّ كائناً

مرآة للآهة : أمجد ريان

قبر لينقض : محمد عيد إبراهيم

الجسـد عـالق بمشيئـة حب : علاء خالد

حـراشـف الجهـم : أسـامـة الدناصورى

ذاكرة القروى : هشام قشطة

يقـدم مهران فى ديـوانه « طـائر

الشمس » الذى يقع فى دائرة شعر التفعيلة نمطاً إبداعياً ينحاز انحيازاً تاماً إلى جانب الوعى ، فهو شاعر « يكتب القصيدة » :

بيروت هذا عرسك المخضل ، متكىء
على شجر
الصنوبر مشرئب فى الضفائر
رقصت على إيقاعه كل الصبايا ،
وانتشت بالزهو
افئدة البيادرْ
غنت شحارير البقاع نشيدها المشحون
بالبارود
فى نقط الحراسة .. للغرائب واليتامى
والأرامل والعمائرْ
يادبكة الحمراء ، دكى بالكعوب ..
فحيح توقيع
الخيانة واحرقى .. صك الأصاغرْ
فمتى تهب على وجوه الناس .. فى
بلدى .. البشائرْ ! ؟

فعلى مستوى المضمون يلاحظ القارىء وجود فكرة واضحة للنص لايغلفها الغموض ، كما يلاحظ وجود رابط موضوعى منطقى بين أطراف الصورة الواحدة أولاً ، وبين كل صورة وأخرى ثانياً .

وعلى مستوى الشكل يلاحظ أن الشاعر يتحكم فى قافية القصيدة المتواترة فى نهاية كل سطر والتى تتمثل فى الراء الساكنة وألف التأسيس التى تسبقها ، بل إنه يحمِّل نفسه مشقة لزوم ما لا يلزم أحياناً حيث يكرر حرف الهمزة بوصفه دخيلاً فى ثلاثة سطور من خمسة .

فمهران السيد يبدع قصيدة واعية على مستوى الموقف وعلى مستوى الأداء الشعرى ، فهو يتحكم فى القصيدة ويكتبها كتابة لا مجال فيها للإبداع الصادر عن دائرة اللاوعى ، إنه يكتب النص وكلتا عينيه على المتلقى ، ويسعده أن يكون المعنى لديه قريباً يصل إلى كل قارىء للشعر .

أما الشاعر محمد سليمان فيقدم فى ديوانه « أحاديث جانبية » الذى يقع فى دائرة شعر التفعيلة أيضاً نمطاً إبداعياً مختلفاً عما قدمه مهران ، فهو شاعر « يكتب القصيدة وتكتبه فى آن » ، حيث يقدم فى قصيدته وسطاً ذهبياً بين الوعى واللاوعى ، فعلاقته بالواقع تتمثل فى أنه يعبر به عنه فى بنية فنية يعيد فيها تشكيل الواقع من خلال ذاته ، حيث يصنع عوالم خاصة يتقصى تفاصيلها الصغيرة :

سقطت شجره
كان الصقر إلى جانبها وهلالات الماء ،
وكان الرب يحدق من شرفته ،
يثبت فى الألواح ،
وكنت صبياً ..
مشغولاً بصباحات الخبز
ومنذوراً للعصف .
رأيت امرأة تدلق من فتحتها النهرَ
وتقعد فى الحناءِ
غلاماً يمسك حبل الشهوةِ
رجلاً يبحث عن أوّله ... ،
يحمل بيتاً فى عينيه ويحبو نحو فضاء
الرحمةِ .
كانوا .. تحت عمود الليل يفكون
الصرةِ ،
ينكفئون على أقدام الرعدِ ،
يلمون أصابعهم من حلقات النارِ ،
ويرتحلون إلى جهة فى القلبِ

فالقارىء يلاحظ أن معنى القصيدة ليس متجلياً فى السطور بل كامناً فى فضاء النص الشعرى وقابلاً لتعدد الدلالة ، كما يلاحظ أن الرابط بين عناصر الصورة الواحدة رابط رمزى ، وأن الرابط بين كل صورة وأخرى رابط شعورى ، وأن القصيدة شديدة التماسك والالتحام بحيث يصعب فهمها دون قراءتها مكتملة . ويتواكب هذا التماسك مع الطرح الشكلى المتمثل فى التدوير العروضى ، وفى عدم تقطيع قصائد الديوان إلى حركات منفصلة تحمل أرقاماً مستقلة ، وفى عدم الاهتمام بتواتر القافية .

فقد أقام محمد سليمان فى هذا الديوان توازناً إبداعياً بين الوعى

واللاوعى ، واستطاع عن طريق هذا التوازن أن يخلق عالماً فنياً موازياً للواقع ، لا يتقاطع مع قواعد الفن عن طريق المباشرة الفجة ، ولا يتقاطع مع المتلقى عن طريق الانغلاق التام .

وإذا كان محمد مهران السيد شاعر يكتب القصيدة ، ومحمد سليمان شاعر يكتب القصيدة وتكتبه ، فإن أمجد ريان شاعر تكتبه القصيدة .

والمقصود بهذا التعبير أنه يترك عنان قصيدته تماماً للاوعى ، فقصيدته هى قصيدة الحالة ، فهو يعبر بذاته عن الواقع حيث يرى العالم فى مرآة ذاته ويحوله إلى انعكاسات نفسية داخلية :

ـــ هل لأنى أعزف هاجس
اكشف الزمن الذى يتوارى

لهذا كان من الطبيعى أن يلاحظ القارىء نشاط دور الذاكرة فى مثل هذا النوع من الشعر ، فهى « ذاكرة مسعورة » كما يحلو للشاعر ذاته أن يسميها فى أكثر من نص :

ـــ وابنى للذاكرة المسعورة عشاً
ـــ الحرف الجمرة يتارجح فى الذاكرة المسعورة
ـــ يلتفون على ذاكرتى المسعورة بالأطلال المسنونة
ـــ والذاكرة المسعورة تترجرج فى يقظتها

وإذا كان حديث الشاعر عن ذاكرة الحلم « افتحوا باب الحقول فى ذاكرة الحلم » يعد أمراً قريباً إلى المنطق نظراً لانتماء الحلم إلى دائرة التصورات ، فإن إيمان الشاعر العميق بقدرة الذاكرة يجعله يؤمن بإمكانية حلولها فى الجماد أيضاً :

ـــ وأصعد فى ذاكرة البيوت
ـــ وشوارع غابت فى ذاكرة الدم
ـــ يفجر بحراً فى ذاكرة الأصداف

وإذا كان من المنطقى أن تتعلق الذاكرة بالماضى :

ـــ كنت انادى النهر الأشيب فى ذاكرتى

فإن أمجد ريان لا يكتفى بهذا القدر ، بل يمنح الذاكرة بعداً سرمدياً يجعلها تهيمن على الحاضر :

ـــ ذاكرة تنهض فينا الآن

ويجعلها تهيمنى على المستقبل أيضاً :

ـــ تخبز ذاكرة للمستقبل
ـــ الذاكرة كتاب بكر
ـــ هل ذاكرة تنهضى لزمان المعجزة البكر ؟

إن هذه الذاكرة السرمدية تملك قدرة متعالية تمكنها من إدراك ما لايدركه العقل ، فوعى الذاكرة عند أمجد ريان يعلو فوق الوعى الأرضى ويمس أطراف السماء :

ـــ ذاكرة تنهض فوق الحزن الأرضى
ـــ تنحت الضفة السماوية فى أطراف الذاكرة

ولما كان وعى هذه الذاكرة أشبه ما يكون بالوعى اللادنى ، كان « الفيض » هو وسيلة تلقيها :

ـــ اقرا فيضاً
ـــ امسّ الفيض

ولما كان الشاعر يترك العنان لذاكرته عند كتابة قصائده ، كان « الفيض » أيضاً هو وسيلة التعبير الصادر عن هذه الذاكرة :

ـــ والحرف فيضى

فأمجد ريان شاعر يحس بأنه « يمتلك التضاريس الخفية » ، وبأن « الحلم يأخذه إلى حضرته » ، لهذا فهو لا يدرى تماماً ماذا يحدث داخله عند كتابة القصيدة :

ما الذى يحدث فى روحك خبرنا ؟
هل اكتمال يوسوسك ؟
هل حدود المآتم تلمس ضلعيك ؟
هل النور العاتى يلوّح لك ؟
ما الذى يحدث فى روحك خبرنا ؟

وعلى الرغم من أن العالم الشعرى لأمجد ريان عالم غامض ومغلق ، فإنه عالم محدود وغير قابل لتعدد الدلالة فى نفس الوقت !

فهو عالم غامض ومغلق لأنه يعكس فى مجمله ذات الشاعر الغامضة المغلقة أكثر مما يعكس

صورة الواقع المنعكسة فى مرآة هذه الذات ، وغالباً ما تكون هذه الصورة المنعكسة مباشرة للغاية :

اغنى للأطفال الذين يتحملون عبء
ديون العالم الثالث ، ويموتون
جوعاً بلا برلمانات ..
ولا مربيات للأطفال ..

وهو عالم محدود لأن ثمة مجموعة ثابتة من المفردات الرموز تتكرر داخله بمعدلات عالية ، مثل كلمة « الذاكرة » التى سبقت الإشارة إليها وكلمات « التوتياء ـ الخزف ـ النحاس ـ الكلسى » على سبيل المثال .

بل إن أمر التكرار يتعدى حدود المفردات الرموز إلى دائرة التراكيب مثل استخدامه لـ « الوشم الليلى » أربع مرات ، ولـ « خرز الشمس » ثلاث مرات ، ولـ « الأهداب الشمعية » مرتين ، ولـ « الحراس الكاريكا توريون » مرتين ، وذلك فى نصوص مختلفة من الديوانين .

كما يشمل التكرار دائرة الصور أيضاً ، حيث يقول على سبيل المثال فى ديوان « أمسّ كائناً » :

ـ فى النخلة التى تقشر نفسها

ويقول فى ديوان « مرآة للآهة » :

ـ واخاطب نخلاً يتقشر فى النور

أما عدم قابلية نصوص أمجد ريان لتعدد الدلالة فينبع من ثبات مدلول الرمز فى مواطن تكراره المتعددة داخل القصائد المختلفة ، مثل مدلول « الحناء » التى تتجلى بوصفها رمزاً للأمل المشرق فى النصوص كافة :

ـ لأفتش عن وردة حناء
ـ منديل من حناء فى كفى
ـ ثم اغرقتها فى الحناء
ـ فى للحج الطمى الحناوى
ـ انادى نبض الأسطح ونهارات الحناء
ـ اراجيح الحناء تبعثرت
ـ وكانت طفلة من حناء

وكذلك الحال مع رمز « النرجس » الذى يحمل ذات المدلول فى القصائد كلها :

ـ احرس سنبلة النرجس
ـ تملك صك النرجس
ـ واغنى شجناً يتوضا فى زمن النرجس
ـ لقد فات زمن النرجس

وعلى هذا فإن تتبع رموز أمجد ريان فى قصائده المتعددة يكشف عدم تنوع هذه الرموز من جهة ، وثبات مدلولها من جهة أخرى .

ويبدو أن تكرار أمجد ريان لنفسه بهذه الصورة اللافتة أمر لا يشغله ، فكل ما يعنيه هو الاسترسال فى التعبير الصادق عن تيار وعيه الباطن ، أو بالأحرى الاسترسال فى التعبير عن لاوعيه ، فهو شاعر ينظر داخله فقط ولا ينظر خارجه قط .

أما ديوان محمد عيد إبراهيم « قبر لينقضى » فيتفق مع ديوانى أمجد ريان فى الاعتماد على النثر فى كتابة القصيدة ، لكنه إذا كان أمجد ريان يعتمد فى كتابة قصائده على لاوعيه حقاً ، فإن محمد عيد يحفر قصائده حفراً بوعى متقد ويريد إيهام القارىء بأنها قصائد عفوية صادرة عن لاوعيه ، فهو يهشم العالم بوعى شديد ، ويظهر هذا واضحاً بداية من مقدمة الديوان :

تحت الأوراق
تمشى
عصفورة من خرائب
تتذّبك
صالحاً كحمّى
كنزيف على شفتين
سلامٌ مع الوحدة

وقد يتساءل القارىء أى وحدة هذه ؟

هى بطبيعة الحال ليست الوحدة الموضوعية التى صادفتنا فى قصائد مهران ، ولا الوحدة الشعورية التى صادفتنا فى قصائد محمد سليمان ، ولا وحدة تيار اللاشعور المسترسل التى صادفتنا فى قصائد أمجد ريان ،

فقصائد هذا الديوان تحتوى على وحدات متلاحقة منفصلة يصعب على القارىء إيجاد رابط لها ، والشاعر يصر دائماً على هذا التهشيم .

فأنت لا تعرف من أين أتى الشاعر بعنوان الديوان ، فلا هو عنوان جامع شامل لقصائده ، ولاهو عنوان إحدى القصائد ، ولا هو أحد سطور الديوان ، وبالتالى يصعب عليك اكتشاف علاقته بالمتن .

وأنت لا تعرف لماذا يستخدم الشاعر الأعداد الإفرنجية فى كتابة أرقام الصفحات وهو يكتب شعراً باللغة العربية .

وأنت لا تعرف لماذا يخرق الشاعر قواعد اللغة ويقطع الروابط بين الجمل بلاسبب واضح فيكتب السطور هكذا :

صوب العار تخل او
الزم الصمت افزع ، قد
وجدت الاعتاب تقطع
صيدى
فلا بإذنى ولا صنعتك .

إن الدلالة الوحيدة التى يطرحها هذا الديوان هى الإصرار على تهشيم المألوف ، ولاعيب فى ذلك إذا كانت وسيلة الهدم فنية ، وكان الشاعر يصطنع لنفسه أسلوباً خاصاً فى الربط بين عناصر قصيدته ، لكننى أعترف بأنى واحد من القراء الذين عجزوا عن اكتشاف ذلك الرابط المفتقد فى قصائد هذا الديوان ، وربما ادركه غيرى .

أما ديوان علاء خالد « الجسد عالق بمشيئة حبر » فيقع فى إطار قصيدة النثر أيضاً ، وإن كان أبرز ما يلاحظه القارىء على هذا الديوان هو طول جمله وإحكام العلاقة بينها بصورة تجعل نصوصه تبدو فى كثير من مواضعها أقرب إلى النسيج القصصى منها إلى النسيج الشعرى ، وذلك مثل قوله :

« ومع الزمن تتضاءل خبرة اليد فى عتق المناسبات الصغيرة فى حضورها القاهر ، ومن حركة الصليب على قاعدته ، ودورانه اللاهث بحثاً عنى .

ويبقى جسدى هو المصدر الرهيب للعفونة فى عالم كله ماء من تحت ، وكله أثم من فوق ، وبينهما ينفصل الجرح عن الجسد كمرآة له ، والزهور عن الهواء المعتقل بكثافة الصدر » .

أما الشاعر أسامة الدناصورى فيقدم فى ديوانه « حراشف الجهم » قصائد نثر تعتمد فى كتابتها على قدر كبير من الوعى ، وتعتمد فى الربط بين عناصرها على قدر كبير من المنطقية ، بحيث لا يجد القارىء صعوبة تذكر فى إدراك دلالة نصوصها :

وانت ..
ماذا حل بك ايتها الارض ؟
اكان قارون اعظم شاناً منى ؟
ميدى يا ام
اجر فينى بعنف ..
لجوفك الطافح بالعفن الرائق .

أما الشاعر هشام قشطة فيقدم فى القسم الأول من ديوانه « ذاكرة القرى » قصائد التفعيلة ، ويقدم فى القسم الآخر منه قصائد النثر . وكلا النوعين يشتركان فى النسق البنائى الذى لا يعتمد على طرافة تركيب عناصر الصورة المفردة ، بل يعتمد فى دهشته الفنية على أسلوب تنضيد الصور إلى جوار بعضها .

كما يشترك كلا النوعين أيضاً على المستوى الموضوعى فى التعبير عن مشكلة الشاعر الرئيسية التى تتمثل فى أنه على الرغم من تصريحه فى أكثر من موضع برفض « الطين » بوصفه رمزاً للقرية ، ووقوفه إلى جوار « النار » بوصفها رمزاً للتمرد على ما فيها من معتقدات وأفكار ، فإنه فى حقيقة الأمر مازال ممزقاً يحلم بالتصالح بين ثقافته التى اختارها وبين جذوره التى ينتمى إليها :

اصيوا إلى وقت يخلّفه دماری
لاخط ذاكرة
تؤاخى بين نافذتى ودارى

وهكذا يرى القرىء أن كل ديوان من الدواوين التى صدرت عام ١٩٩١ يكاد يسير فى طريق مستقل عن غيره من الدواوين التى صدرت معه فى نفس العام ، فهل هى الفوضى أم التفرد ؟

فى أعدادنا القادمة

تقرأ أشعارا لهؤلاء

عبد المنعم رمضان
حلمى سالم
محمد القيسى
محمد عبد الوهاب السعيد
احمد اسماعيل

سيف الرجى
شوقى شفيق
محمد سليمان
سعدى يوسف

السيد محمد الخميسى
احمد زرزور
محمد بدوى
عبد الكريم الرازحى
عبد العظيم ناجى

إبـــراهـــيم فتحـــى

الــروايــة المصــريــة

كــان حصـــاد عـــام ١٩٩١ من الروايات وفيرا ، وكانت بعض سنابله ذهبية متألقة . «وتجيء خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر فى مقدمة الروايات من حيث ما لاقته من تقدير واهتمام ، وينتهى العام بصدور **البلدة الأخرى** لإبــراهيم عبــد المجيــد فى صمت ، بالرغم من قيمتهـا الفنية الكبيـرة . وتتوالى الأعمال الممتازة مع مطلع العام الجديد لكى تثب الروايــة إلى الصــدارة بين الأجنــاس الأدبية من حيث غــزارة الإنتاج وارتيـاد الآفاق الجديدة .

ولقد سبق أن أُعْلِن موت الرواية مــرارا ، كمـا تتـردد الآن أصـداء الدعوة إلى إفقادها سماتها النــوعية المميزة ، لتتحول إلى قص شعـرى . ولكن قطاف هذا العام فى معظمه يتابع بعث الـرواية المصــرية عــلى أرضها الفنيــة الأصيلــة ، حيث احتضنت قممها السالفة التى عرفت الطريق إلى الإقرار العالمى ، الأسئلة المحورية لبناء الشخصية الإنسانية (فــردية الطبقة الوسطى على الأغلب ، داخل الـوضع الاجتمــاعى الشــامل (أو بــالأحرى الصـورة المتخيلة عمـوما لكلية الحياة) .

ولم تعد الرواية المصرية فى مفترق الطـرق بين واقعيـة تقليـديـة تقـدم «واقعا» موجدا مفترضـا ، وحداثـة كـلاسيكية تقتـرض تقنيات الشعـر الحديث لتصور واقعـا نفسيا فـرديا ممزقا بالطريقة نفسها . لقد تجاوزت مــأزق الخيار العقيم بـين النمـاذج الاجتمـاعية الجـاهزة (الكنـائية) ، والنماذج الأصلية الجاهزة النفسية والأسطورية (الاستعارية) .

إن « **خالتى صفية والدير**» تبدو من حيث سطحهـا رواية تـاريخيـة اجتماعية ، تسترجع عـلاقات فتـرة انقضت ، ولكنها لا تحتفى كثيرا أو قليـلا بإبـراز المؤثرات الاجتمـاعية والاقتصادية فى تكوين الشخصيات ، ولا تصــور بيئة محـددة العــلاقـات الطبقية الخانقـة التى تتطلب تغييراً وتنجب شخصيـات تعمل عـلى هـذا التـغيـيـر . ومــا أقـل الأوصـاف التفصيلية والرســالات التبشيـرية

فيها . بل إن السرد يتضمن الإقرار بعجز الشخصيات عن السيطرة على الواقع . ويبدو البطل مهزوما فهناك صدوع فى الواقع وصدوع فى نفوس الشخصيات وصدوع فى روح الكاتب . ويؤكد الكاتب أن العودة إلى عالم الطفولة أو أن يكون الراوى طفلا أو صبيا ترتبط عنده ، وعند آخرين ، بمحاكمة الماضى والحاضر معا ، عن طريق العودة إلى التاريخ الحقيقى أو الأسطورى ، «عودة إلى التاريخ «القديم» والواقع المعاصر معا ، للبحث عن «جوهر» مصر النقى ».

وتشترك روايتا **«حكاية شوق»** لأحمد الشيخ و « **أولنا ولد**» لخيرى شلبى فى بعض الملامح العامة ، مع اتجاه **خالتى صفية والدير** . فالروايات الثلاث تصور حركة الحياة الفعلية ، ولا تقوم بتشريح جثة المجتمع . تصور «صدق» الحياة أو بتعبير بهاء طاهر غير الموفق «جوهر» مصر النقى (فلسنا إزاء عنصر واحد بل شبكة علاقات متناقضة متغيرة)

وعلى الرغم من غياب الأبطال الإيجابيين المثاليين ، فإن الروايات الثلاث لا تأخذ مجتمعها باعتباره واقعا مسلما به ، فهو ليس مستقرا ، ولا راسخا ، وينتقل الاهتمام من تدرجات اللون إلى مصير المجتمع نفسه . وتتنفس الشخصيات وتشق طريقها أو تتعثر داخل متغيرات قد لا ندرك معناها . ولم يعد النسيج الاجتماعى فى كليته مستقرا تحت عدسة السرد فى الروايات الثلاث . بل يتركز الاهتمام فى التوترات العميقة داخل تجارب الشخصيات تمثيلا لنوع خاص من السلوك والشعور ، فى ارتباط ملتبس متفاوت القوة والوهن ، بين الحياة الاجتماعية والفردية .

وقد تثير **«صفية والدير»** السؤال : هل ظل «الواقع» واقعيا ؟ هل تشبه الحياة ما ظللنا نعتقد أنه الحياة ؟ فالتعرف المباشر الدافىء المريح المتسم بما يشبه الجو العائلى لدوافع شخصية «صفية» أو «حربى» ، وهما بطلا قصة غرام وانتقام رهيبة لم يعد تعرفا بعيدا عن التساؤل والشكوك . ولكن الرواية لا تهدف فى المحل الأول إلى حكاية قصة ورسم شخصيات من خلال راوية كلى المعرفة ، نشاطره مسلماته الفكرية والأخلاقية ، ويحذرنا من الثقة فى ظواهر الأمور . كما أن السرد — على لسان صبى مثلما هى الحال مع **حكاية شوق ، وأولنا ولد** . لا يفسح أى إمكان لاستخدام الميكروسكوب السيكولوجى . ولكننا نستطيع أن نصل من بناء التجربة الشاملة للقرية فى انتظامها واختلالها إلى أن كل شخصية رئيسية فى الرواية تشغل موقعين متضاربين فى الوقت نفسه . البطل يبجل خاله البك إلى درجة كراهية ذاته وصفية تحب البطل وتبغضه ، ووالد الراوى مع القاتل والقتيل ، والواقع منقسم على ذاته بين دعوة الثورة إلى مشاركة الجميع ، وبين قهرها للجميع ، وإيثار فئة ضئيلة . إن الانسجام أو التوافق بين الأطراف فى الرواية ، وهو النغمة السائدة ، لا يغفل ضراوة الشقاق والاختلاف ، فلحم العائلة ممزق وأفرادها يتبادلون الطعنات القاتلة .

ويبدو «الواقع» فى حكاية **شوق** متخلصا من جلده المألوف . وأقنعة تنكره الرومانسية.ولن ننعم فى الرواية بالسحر الريفى والعلاقات العضوية الهانئة . فالرواية تخترق الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التى تغلف الريف . وحكاية **شوق** تبدأ وتنتهى بكلمات عن صرخات الأطفال الأولى ساعة الميلاد ، ورفسة الجنين ، عن حلم بالخصب ، بالولد الذى ترجو البطلة ألا يكون ميعاد مولده قد فات ليقيلها من كل العثرات،ويبعث فى القلب المهموم تباشير أمل.وقد يبدو ذلك ساذجا ممضوغا ، ولكن الرواية تخلق أسطورة مبتكرة عن الخصب

والعقم والموت ، وتحول الواقع إلى طقس : عن دورة حياة تلتهم التغير وأمنية الوفرة والتجدد . وذلك بطبيعة الحال من زاوية البطلة التى لا تتطابق رؤيتها المعلنة مع منطق السرد (كراهية البطلة للأفكار الإصلاحية)

وتتحول النظرة السياسية إلى مواقف فى الحياة اليومية وصراع بين عائلتين ، ونسيج من مشاعر الملكية والسيطرة . ولسنا أمام دواب بشرية تحركها نوابض الغرائز ، بل أمام نظرة شاملة إلى عقم شديد السطوة ملطخ اليدين بالدم نهم بالامتلاك ، وإثارة أوهام العطاء ولكنه فى النهاية مسخ مضحك ، فالعمة الملكة التى تجسد ذلك تهب جثتها وثروتها لأحضان أحد العبيد المهزولين ويتشابك فى الرواية المهد واللحد داخل وجود يرتبط العناق فيه بالشيخوخة والجدب والموت ، ولكنه ينتظر المولود وإحياء الموتى .

وعلى الرغم من أن الرواية تعتمد فى سردها على تقنية التلاعب بالأزمنة المختلفة ، لإبراز الصيرورة المتغيرة ، فما من قطعة من السرد مكتفية بذاتها داخل حقيقتها الجزئية . وتخفى الرواية آلية تتابع الأحداث ، وكأن ما يبدو من اضطراب الانتقالات الزمنية ، وعرضية الأحداث ، ايماء إلى شيوع الاختلال ، وبأن الجديد لن يجىء إلا بالمزيد من هذا الاختلال ، ولكن الخطوط الموجهة التى تفرض النظام والترتيب على الفوضى الظاهرية ، وأسس تنظيم هذا العالم ، لا تمكن ملاحظتها على نحو مباشر ، بل تتطلب قراءة متأنية .

فإذا انتقلنا إلى خيرى شلبى وبطله الريفى الطريف الذى ينبثق عن تدهور الأوضاع فى قريته ، فلن نجد شخصية مكتملة ، أو واقعا محدد . الملامح ، بل سنجد تجارب مبعثرة مفككة لكل منها دلالتها الخاصة ، وتقدم تنوعا من الاستبصارات النقّادة . إن هذا المتسكع الطريد يحمل هم أسرته القابعة فى الريف ، فهو لم يفقد جذوره كلها . ولكنه لا يمارس أخلاقيات المجتمع المحتوم فى صيغتها المعلنة ، بل فى واقعها الفعلى ، فعلى الفرد أن يسعى إلى الربح لنفسه على حساب الآخرين ، وليأخذ الشيطان من يتخلف فى السباق . ولكن هذا الوغد المسافر المرتحل ، دون أن يحمل فى صرته شيئا من المقدسات الاجتماعية الرسمية ، يحتفظ بحبه لأمه وأخوته ، فأمه الفقيرة قد ربته على مد يده فى جيوب الآخرين . وربما كان هذا البطل الهامشى بمغامراته ، وتدفق حيويته ، وتنوع خبراته ، وتعامله مع الحياة دون مبادىء رغبة فى اقتطاف متعها ، هو "النموذج" الرئيسى موديل ١٩٩١ للنجاح ، وللشخصية الإنسانية فى عالم اليوم .

وتصور الرواية وهى تطوير لرواية «البيكاريسك» عند نشأة الرواية موقف البطل الأخلاقى الذى لا يتعدى الاهتمام بالخروج من المواقف الحرجة ، وتذوق أكبر قدر من المتع المتاحة . فالمنازعة بين وسائل هذا البطل وغاياته هى المنازعة نفسها التى يواجهها أفراد المجتمع المحترم. كما يقول مؤرخو الشكل الروائى . ولكن الشعور الذى تثيره تلك الأعمال هو شعور تعاطف . وتبدو القاهرة الكبرى كأطلال مدينة خرافية تهدمت ، ولم يبق منها سوى أورام كالحة فى النهار . كئيبة فى الليل ، رغم بريق الأضواء ، وقد ضمن البطل لأولاده كل شىء « اطمأن إلى أن مستقبل البلاد كله سيظل فى أيديهم لقرون طويلة من الزمن قادمة » .

فإذا انتقلنا من هذه الروايات الثلاث اللصيقة بالريف ، واجهتنا مشكلة إعادة تعريف الواقع الروائى ، والشخصية الروائية ، داخل هذا النطاق المشترك فى رواية

«**جبر الخواطر**» للروائى عبد الفتاح رزق .

فهى مثل ما سبقها رواية قصيرة ، تدور على الترابط المتخيل بين ما يتحلل ولم يعد قائما ، وبين ما لم يأت بعد ، وإن يكن موقعها فى المدينة ومثقفيها بدلا من القرية وملاكها وفلاحيها . وهى كذلك لا تواجه النسيج الاجتماعى المباشر للواقع فى كليته ، ولا الأسس الاجتماعية للشخصية . إن «جبر الخواطر» تومىء إلى علاقات خانقة مشوهة للإنسان ، وتصور الصراع لإنقاذ الملامح الإنسانية ، ولكنها لا تصور من العالم الخارجي إلا ما يترك أصداءه على الحياة الداخلية للبطلة ، كما تضىء الرواية الروتين المعتاد للحياة إضاءة خاطفة ، وهى تنجح فى الغوص داخل العالم النفسى وإبراز الاستجابات اللصيقة بالنواة الإنسانية فالبطلة تحاول أن ترسم خريطة جديدة للحلم للأجيال القادمة . إنها داخل ما يشبه السرايا الصفراء ، وتقدم ذكريات فيلسوفة . أمها تزوجت من بغل ، وهى تزوجت من بغل وتكرار جميل له عواقب وخيمة . البدائية والبلاهة يتولد عنهما نقيضهما . أنا أرفض البغل إذن أنا العقل . توليفة أفكار عظيمة تأخذ الأحسن من كل فكر . تجديد الأكل كل شىء بالسكر حتى البطاطس والسمك المشوى . تتفق مع حبيبها على إعادة تشكيل العالم . قاومت للتخلص من العيوب والتخلف والكسل والانتظار البليد باسم الصبر والتحنيط باسم الخلود عودوا إلى دائرة الزمن فقد خرجتم منها .. وبدلا من الأمر الواقع فعالمها هو المستحيل . وفى تهكم واضح أصبحت الحرية اختيار لون القميص ، والاحتفال بذلك ، حرية مخنوقة مكبلة .. وتسلط الرواية الضوء على السرقة باسم الاقتباس عند الكاتب المشهور والاغتصاب باسم توارد الأفكار وعلى ما هو الواقع ، وما هى الحقيقة . ثمة فقرات مبتورة منزوعة من سياقها فى ملف البطلة الطبى ، تزوِّر حياتها وتضعها تحت تصنيفات ملفقة . ألا يملك الخبراء من العلم إلا النظارات الطبية ؟

بعد ذلك ننتقل إلى «ظاهرة» عودة الرواية الطويلة عند إبراهيم عبد المجيد على سبيل المثال ، فى رواية **البلدة الأخرى** (يشاركه فى ذلك خيرى شلبى صاحب المطولات بطبيعة الحال)

وتلك الرواية من الأعمال الممتازة التى تعود إلى الطريق الرئيسى الذى قطعته الرواية المصرية فى تاريخها المجيد ، مستشرفة آفاقا جديدة ، محملة بخبرات التجريب الطويلة فى روايات إبراهيم عبد المجيد السابقة .

إنها تعطينا متعة الحكاية ، وبهجة الحادثة ، فى نثر صاف سلس ، مهتمة بالتاريخ ، ومسار الواقع ، وفى الوقت نفسه ، شديدة الوعى بذاتها الفنية . ولن نجد فيها انقساما بين الوظيفة الجمالية والتنويرية . إنها سفر (بكسر فسكون) ، عن الجوهر العميق ، لتجربة ذاتية ، مشتبكة بتجربة جيل كامل .

ولا تقف البلدة الأخرى عند تقديم حبكة مشوقة ، وشخصيات مقنعة ، وأوصاف حية ، بل تبدع نموذجا للحياة فى خيال قصصى لغوى ، واع بكل الوسائل التى استخدمتها الرواية فى تاريخها لتفسير التجربة ، وتنظيم أجزائها ، وإعادة تعريف الواقع . وتكاد أن تكون تجسيدا للقول النقدى عن أن الرواية هى حالة خاصة من تنظيم التجربة ، تنظيما واعيا بذاته .

وفى هذا السياق تجىء رواية **ست الحسن والجمال** لفتحى غانم ، وهى تصور صناعة «نجمة جميلة» مُبرزة تبعية الجمال لعلاقات وسلطات شديدة الدمامة،فى اقتدار فنى متميز .

وكذلك رواية « العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء » لسلوى بكر عن ضراوة العلاقات الأبوية وثقافتها ، وصياغتها لكل التشويهات فى شخصية المرأة . وهى تتفنّن فى تداخل الأزمنة ، وقلب الإطار القصصى لألف ليلة وليلة .

أما مسك الختام فهو «رواية ادوار الخراط «يا بنات اسكندرية» التى هى نسيج وحدها . ولا يعنى الفنان هنا بالتكوين التمثيلى الواقعى ، أو التصميم البنائى الروائى ، بل يضع فى المحل الأول إيقاظ الكلمات ، ونظم لآلئها ، فى أسلوب شعرى الرونق . فالجمال المرتعش المنتفض يرتدى غلالات شبقية يلفه السحر . عالم من الشفافية والزجاج اللغوى الملون يخضع عاصفة الانفعال لحسابات إيقاعية مدروسة . وهذا السطح اللغوى لا تتحكم فيه شخصية روائية ، ولا وجهة نظر راو ، فهو مكتف بذاته ، لا تشغله إلا اعتبارات الصقل ، وهندسة التوزيع ، فنحن إزاء تراكيب بلورية فاتنة .

فى أعـــدادنــا القـــادمـــة

تقـرأ هـذه الدراسـات :

- السيريالية فى مصر — كامل زهيرى
- ديستوفسكى وجريمة قتل الأب — سيجموند فرويد
- التناص أصل الحداثة — عابد خزندار
- تجليات الحداثة — محمد عبد المطلب
- ملف عن شعراء الثمانينيات — حسن طلب
- محنة التنوير — جابر عصفور
- الخطاب الجنسى فى ألف ليلة وليلة — محمد يونس
- دراسة فى شعر سعد الحميدين — عبد الله الغذامى
- قراءة فى قصص محمد المنسى قنديل — ابراهيم فتحى
- قراءة فى قصص خيرى شلبى — عبد الرحمن أبو عوف

سامية حبيب

المســـرح ١٩٩١

الحديث عن المسرح المصرى الآن يثير فى النفس الشجن ، فغياب الرؤية الفنية والفكرية ، والانفصال عن النشاط المسرحى العالمى لايحتاجان لدليل . والمسئولية تقع على عاتقنا جميعا ، لكنها تقع أولا على عاتق المسئولين الحكوميين والمشتغلين بالعمل المسرحى فى بلادنا،وخاصة هؤلاء الفنانون والفنيون الذين يضعون الخطط لمسارح الدولة

ويديرونها . ومنهم من تربع على كرسيه سنوات طويلة ، يقدم فى كل سنة مسرحية واحدة تستهلك الميزانية ، وتفشل فشلا ذريعا ، وبهذا يكون قد أدى واجبه نحو المسرح الجاد وأصبح من حقه أن يأخذ الفنانين والعمال الذين تدفع الدولة مرتباتهم طول العام،لينتج بهم للقطاع الخاص مسرحيات أكثر هبوطا . وهذا لا يهم ؛ لأن مسارح القطاع الخاص لا تهتم بفن المسرح ، بل تهتم أولا (بالفلوس) التى تتدفق عليها من جيوب «مليونيرات» الانفتاح وزملائهم القادمين من الأقطار الشقيقة .

والمدهش أن يتحول تليفزيون الدولة إلى معلن بالمجان عن مسرحيات القطاع الخاص التى يقدم منها مسرحية كلَ أسبوع لا معنى لها إلا أنها إعلان منتظم يستمر عدة ساعات ويحول المشاهدين جميعا إلى جمهور احتياطى لمسرح «الهشك بشك والبيلى بيلى با » ولهذا أصبح نجوم مسرح القطاع الخاص ، العمّال منهم والبطال ، رموزا للمسرح المصرى .

وفى الوقت الذى يتدهور فيه المسرح المصرى يواصل المسئولون عنه تجاهلهم لوجود عدد غير قليل من الفنانين والخبراء المصريين الذين درسوا فنون المسرح فى جامعات الشرق والغرب ، وعادوا من بعثاتهم ليجدوا أنفسهم ممنوعين من العمل فى المسارح التى أصبحت حكرا على أسماء بالذات ، ولهذا قنعوا بالتدريس فى أكاديمية الفنون لتخرجوا للمسرح المصرى الذى يسير من سيىء إلى أسوأ أجيالا من

العاطلين !

هذه الصورة لا تختلف هذا العام عنها في العام الماضي،فالحديث عن المسرح المصرى عام ٩١ كالحديث عنه في عام ٩٠ وعام ٩٢ فهو يدور في حلقة مفرغة ، بالرغم من بعض النشاط الاستثنائي الذى ظهر في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذى عقد في العام الماضي دورته الثالثة ، وفي مهرجان المسرح الحر أو في دورته الثانية ، وهو مهرجان للهواة يقام بالجهود الذاتية للمساهمين فيه من الأفراد والفرق ، وفي تجربة الإنتاج الأولى لفرقة أكاديمية الفنون وهي مسرحية (كاليجولا) لألبير كامى ، وتجربة فرقة ستديو ٨٠ وهي مسرحية (بالعربي الفصيح) . وقد استحوذت هذه الأحداث والتجارب على اهتمامنا بعض الوقت ، ثم عاد المسرح إلى ما كان عليه:قاعات مظلمة ، وفنانين بلا رؤية ولا حضور ، وإدارة متشبثة بالمكان ، واهدار للطاقات الفنية والمال العام بلا حدود .

ولكى نفصل ما أجملناه نتوقف وقفات قصيرة أمام هذه التجارب والأحداث ، فالمهرجان التجريبي يعتمد على فرق وافدة من أرجاء العالم تقدم لنا أحدث ما وصلت إليه جهودهم المسرحية ، وقد وصل عدد هذه الفرق هذا العام إلى ثلاثة وثلاثين فرقة عربية وأجنبية ، قدم بعضها تجارب جديدة بهرت أعيننا التى تربت على «مدرسة المشاغبين» مثل المسرحية الفرنسية (أجاكس) التى حصلت على جائزة أفضل سينوجرافيا (تصوير مشهدى) من لجنة التحكيم فقد شكل المخرج الفراغ المسرحي كله بدءا من أعلى المسرح وحتى حفرة واسعة في أرض المسرح استخدمها كقبر امتلأ بالحصى والحجارة والتراب فكانت الأصوات الناتجة عن مشى الممثل فوقها مؤثرات صوتية تكثف الشعور برهبة الموت والإحساس بالصراع الدائر بين الآلهة والبشر .

وكانت المسرحية الفنلندية (غادة الكامليا) مفاجأة في لغة الدراما المكثفة المعتمدة على حل شفرة الصورة البصرية من حركة وإيماءة وإشارة لممثلتين بارعتين ارتديتا رداءين فضفاضين وأخذتا تتحرران منه منذ اللحظة الأولى وحتى نهاية العرض .

وقد حصلت المسرحية على جائزة العرض الأول من لجنة التحكيم كما جاءت المسرحية اليونانية (فيلوكتيت) بتجربة نراها للمرة الأولى،وهي وقوف الممثلين على أعمدة عالية جداً طوال المسرحية التى قدمت في مسرح أبى الهول بالهرم .

وقدمت فرقة المسرح الصينى مسرحية متميزة استحقت بطلتها جائزة أحسن ممثلة في المهرجان عن دور إمرأة في أسطورة هندية رفضت الموت بعد موت زوجها كما تقتضى تقاليد القبيلة .

وتعتمد معظم هذه العروض على الأساطير والطقوس القديمة وتقدمها برؤى جديدة وجريئة وأحيانا جادة أيضا وبالطبع هم غير مكبلين بعبادة التراث مثلنا وتقديس مالا يجب أن يقدس !

كما طرحت نسبة كبيرة من عروض المهرجان لغات جديدة للعرض المسرحي كان آخرها الكلمة التى انحسرت تماماً فسادت لغات الصوت والحركة والسينوجرافيا ، ويبدو أنها موجة عالمية .

أما عن المسرح العربي فقد شارك في المهرجان بطريقتين ١- الفرق التى قدمت عروضا تسجيلية تعتمد على الشعر أو الرقصات والأغانى الشعبية .٢-الوفود التى تابعت العروض والمناقشات دون أن تقدم أى عرض . وهناك تجارب عربية أخرى

قرأنا عنها وأتيح لنا مشاهدتها هذا العام مثل فرقة مسرح «الحكواتى» اللبنانية التى قدمت مسرحية الجرس إخراج روجيه عساف وتمثيل رفيق على أحمد الذى برع فى تصوير معاناة شيخ استشهد ابنه فى إحدى الغارات الإسرائيلية على جنوب لبنان .

وقدمت الكويت (الستار) تأليف فوزى الغريب وإخراج عبد العزيز المسلم وحازت الكثير من التشجيع لحماسة فنانيها واجتهادهم .

وقدم مسرح «الفوانيس» الأردنى وهو أحد المسارح الشابة مسرحية (عرس الدم) للوركا واعتمد فيها المخرج خالد الطريفى على رؤية طقسية ساخنة .

وللمسرح الوطنى الفلسطينى قدم المخرج العراقى جواد الأسدى مسرحية (اغتصاب) للكاتب السورى سعد الله ونوس بمجموعة من الممثلين المقتدرين منهم بطلة العرض دلع الدجى التى استحقت جائزة التمثيل مناصفة .

وبنظرة فاحصة على المسرحيات العربية المشاركة لا نجد سمات عامة تجسد مفهوم التجريب الذى قد يظلم هذه المسرحيات إذا حاسبناها على أساسه،خاصة وأن بعض الدول العربية لم تعرف بعد،المسرح بشكله التقليدى . كما أن الدعوة للبحث عن أصول التجربة المسرحية العربية فى الأشكال التراثية لم تثبت حتى الآن صحتها فى التجارب التى اعتمدت عليها ، بينما نجحت فى ذلك الفرقة الرومانية التى كانت من أهم فرق المهرجان،وقد شاركت بمسرحيات ثلاث اعتمدت على التراث الشعبى اليونانى والرومانى خاصة الكوميديا الإيطالية (كوميديا دى لارتى) والرومانية ، مع تضفير مضمون دينى كنسى يبين تأثير الكنيسة فى حياة المواطن البسيط ، كل هذا جاء بشكل سلس وجذاب وبعيد عن الافتعال والمباشرة وقد توسل المخرج بالرقص والغناء والأقنعة والأراجوز لتقديم ثلاث مسرحيات كانت حقيقة بمثابة صدمة مسرحية لنا .

أما المسرح المصرى الرسمى فقد حشد عددا كبيرا من المسرحيات التى يصدق عليها المثل الشعبى « العدد فى الليمون » . باستثناء مسرحية (اللعبة) من إخراج منصور محمد ، و (الملك لير) من إخراج محمد عبد الهادى .

وتأتى المسرحيتان دلالة حقيقية على ذخيرة عظيمة من شباب المسرح المصرى لديهم الموهبة والعلم معاً ، ورغم ذلك أجهضت التجربة بدلاً من أن تشجع ، فألغيت الأولى لأسباب لا علاقة لها بالفن وهوجمت الثانية أثناء المهرجان وبعده بدعوى عدم جدارتها بتمثيل مصر .

ولو قفزنا على الترتيب قليلاً لنصل لتجربة المسرح الخاص ، (بالعربى الفصيح) التى تتشابه مع هذه التجارب لاعتمادها على الشباب وطاقاتهم . لرصدنا جانباً هاماً من جوانب الصورة المسرحية الراهنة ، فالمسرحية تناقش أحوال السياسة العربية وما شابها من فرقة وخلاف بعد حرب الخليج وبالطبع الابن لا ينفصل عن أبيه ، فقد حفلت المسرحية بتوابل القطاع الخاص الكوميدية مع خيط سياسى يدل على عمق الرؤية الفكرية والشجاعة فى تناوله ، ولهذا نالت المسرحية وأصحابها اهتمام جمع غفير من النقاد وترحيبهم . وهنا تكمن خطورة تجربة القطاع الخاص الذى يعرف كيف يستثمر أمواله . وبين هذا التخبط جاء الآخر فى منتصف ديسمبر عام ٩١ بارقة أمل لبعض المتفائلين ؛ فقد انعقد المهرجان تحت اسم قراءة جديدة لمسرح يوسف ادريس ، وقدمت فيه ستة عشر مسرحية منها ما أعد عن قصص

ومسرحيات للكاتب الراحل ، ومنها ما اعتمد على نصوص لمؤلفين آخرين .

والحقيقة أن التفاؤل كان مبالغا فيه ، فالفرق المشاركة فى المهرجان تعتمد على هواة انحصرت علاقتهم بالمسرح فى اطار المحاولات التى شاركوا فيها فى المدرسة أو مركز الشباب أو الجامعة ، ولهذا كانت عروضهم نوايا طيبة ينقصها الرؤية الشاملة وفهم أدوات المسرح .

ومع ذلك فقد تميزت بعض التجارب القليلة ، كتجربة جماعة «الضوء» التى قدمت اعدادا لقصص من مجموعات(أرخص ليالى ـ لغة الآى آى ـ النداهة) فى مسرحية بعنوان (انصاف ثائرين) ، مع الربط بين شخصيات هذه القصص وشخصية الفرفور بطل المسرحية المعروفة .

وقدمت جماعة «لقاء» رؤية جديدة : لمسرحية (المخططين) أخرجها خالد جلال ، وقدمت جماعة «احتجاج» قراءة خاصة فى علاقة الفرفور بالسيد . وقد تميزت هذه المحاولات بالحماسة والصراحة الشابة، وهذا أجمل ما فيها .

فى أعـــدادنـــا القـــادمـــة

تقـرأ قصصـا لهـؤلاء

خيرى شلبى	سعيد الكفراوى	اسماعيل العادلى
فؤاد قنديل	قاسم مسعد عليوه	محسن يونس
فكرى النقاش	مصطفى ابو النصر	محمد حافظ رجب
فخرى لبيب	جمال زكى مقار	جار النبى الحلو
هناء فتحى	منى حلمى	طه وادى
عز الدين سعيد	عايشة السالم	نهاد صليحة
عاطف فتحى	محمد محمد حافظ صالح	عز الدين سعيد

أحمد عبد الحليم عطية

الفلسفة مصريا وعربيا

الحقيقة أن ما يشغلنى هنا ليس تقديم عرض ببيلوجرافى أو فهرست عصرية للمؤلفات الفلسفية ، بل إننى أميل فى الأغلب إلى محاولة رصد الاتجاهات العامة للتفكير الفلسفى العربى من خلال هذه المؤلفات ، فى البداية نرصد عدة ملاحظات عامة ، نوردها فيما يلى :

أولاً : استمرار كتابات بعض المفكرين العرب المعروفين سواء فى مصر أو لبنان او المغرب ، مع ظهور كتابات هامة لمفكرين معروفين توقفوا عن الكتابة من قبل — مثل بديع الكسم فى سوريا — بالإضافة إلى تحوّل الإنتاج المتدفق الفياض لبعض المفكرين فى المغرب إلى المعدل الطبيعى أو ربما الأقل من المعتاد ، بعد أن ازداد فى الفترة السابقة هذا الإنتاج بشكل ملحوظ .

ثانيا : توقف عواصم ثقافية عربية عن الإنتاج الفلسفى كلية أو غياب هذا الإنتاج مثل : الكويت وبغداد وظهور عواصم جديدة أخرى بالإضافة للعواصم المعروفة — مثل جامعة قاريونس الليبية ببنغازى ، التى قدمت عدداً لابأس به من الكتب الفلسفية ، وكذلك عمان بالاردن حيث نجد إسهاماً فلسفياً متميزاً فى مجال الفلسفة الأخلاقية ، ونشر وتحقيق التراث الفلسفى العربى الإسلامى .

ثالثاً : ان معظم الإنتاج فى هذه الفترة هو إنتاج تقليدى تغيب عنه فى الغالب السمة الإبداعية ، ذلك لأنه فى معظمه نشر لأطروحات جامعية أكاديمية ، لنيل درجة الماجستير ، او الدكتوراة ، أو أبحاث ودراسات للحصول على درجات علمية عليا ، أو كتب هدفها الأساسى تلبية حاجات التدريس للطلاب .

رابعاً : غياب مفهوم الفلسفة بشمه الكلاسيكى المتعارف عليه عن معظم هذه الدراسات أى المؤلفات الفلسفية العامة او الميتافيزيقيا او الاتجاهات الفلسفية واتجاهها صوب مجالات فلسفية فرعية متميزة ، مثل : فلسفة العلم وتاريخه والنظرية الأخلاقية وفلسفة الفن وعلم الجمال . مع

سيطرة اتجاهات معينة فى كل عاصمة عربية ، حيث نجد المغرب مثلا يهتم أساسا بالترجمة والدراسات الأبستمولوجية بينما يغلب على الدراسات التى تقدم فى مصر البحث فى علم الجمال ، وهو فرع لا يقدم فيه الباحثون العرب خارج مصر إنتاجاً يذكر ، كما نجد بالقاهرة ازدياد الاهتمام بدراسات الأخلاق وفلسفة العلم العربى وتاريخه .

خامساً : اختفاء إنتاج كثير من الأسماء المعروفة فى مجال الفلسفة مثل : **عبد الرحمن بدوى** (يكتب حاليا بالفرنسية) **وفؤاد زكريا ويحيى هويدى وأميرة مطر (التى تعكف على كتاب تعليمى للفلسفة على مستوى طلاب مصر) ومعن زيادة وماجد فخرى من لبنان والجابرى والعروى** من المغرب ، أو تحول البعض إلى نشر المقالات والأبحاث الدورية **الطيب تزينى فى سوريا)** . و فى الوقت نفسه استمرار بعض الأسماء المعروفة فى الإنتاج ، مثل **حسن حنفى من مصر وكل من سالم يفوت وعبد السلام بنعبد العالى ومحمد وقيدى والجابرى من المغرب** مع ظهور أسماء كانت معروفة بقلة الإنتاج : **بديع الكسم من سوريا** وكذلك كل من **سحبان خليفات وعادل ضاهر فى الأردن** ،بالإضافة للجيل الذى يعد بارقة هامة فى مصر وهو جيل أتشرف بالانتماء إليه ، ويضم عدداً من الأكاديميين الذين تؤرقهم قضايانا العامة ، أذكر منهم على سبيل المثال **رمضان بسطاويس وماهر عبد القادر ومجدى الجزيرى ويوسف زيدان وعلى مبروك** وفى سوريا **يوسف سلامة** .

سادساً : نشير إلى إسهامات كثير من المهتمين بالفلسفة ، ليس عبر مؤلفات كاملة تظهر فى كتب مستقلة ، بل بدراسات ومقالات تظهر فى مجلات دورية أكاديمية أو ثقافية عامة ، وبرغم غياب مجلات خاصة بالفلسفة ــ حتى الآن لم تصدر بعد **مجلة الجمعية الفلسفية المصرية** فإن هناك عددا من المجلات خصصت محاور مستقلة للفلسفة مثل : **مجلة الوحدة ، والفكر العربى ، الفكر العربى المعاصر ، ودراسات عربية ، ودراسات إسلامية** ، إضافة إلى المجلة الفلسفية العربية ، وبعض المجلات الفلسفية المغربية التى لا تتجاوز حدود المغرب(المناظرة) ــ وبالطبع نأسف على اختفاء مجلتى **بيت الحكمة والجدل** المغربيتين والقاهرة القاهرية وعدم استمرارها فى الصدور ومع ذلك فهناك مساحة متاحة فى مجلتى **فصول وإبداع** القاهريتين .

ثامناً : ازدياد الاهتمام بالندوات والمؤتمرات الفلسفية العربية او التى تتعلق بالإبداع الفلسفى العربى ، والمناهج والاتجاهات خاصة فى الأردن (الجمعية الفلسفية العربية) وفى المغرب حول التراث الفلسفى العربى المعاصر ، وفى مصر حيث الندوات الشهرية والسنوية ، التى تقيمها **الجمعية الفلسفية المصرية** بالاشتراك مع أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية إضافة إلى الندوات المتعددة فى تاريخ العلم العربى التى يعقدها معهد تاريخ العلوم عند العرب بحلب .

تاسعاً : ازدياد مساحة الكتابة الفلسفية بتواجد اهتمامات فلسفية كاملة فى إطار تخصصات اخرى قريبة من الفلسفة مثل اهتمام الباحثين فى تخصصات النقد الادبى وعلم النفس ، والاجتماع ، واللغة .. بموضوعات مثل : التأويل والنظرية الأدبية ، وعلم الاجتماع الأدبى وسوسيولوجيا المعرفة ، والسيميوطيقا والإبداع وعلم الجمال الأدبى ــ حيث نجد بعض المؤلفات الهامة لباحثين ونقاد متميزين أقرب

إلى الفلسفة ، على سبيل المثال مؤلفات وترجمات : جابر عصفور ونصر حامد أبى زيد .

عاشراً : رحيل عدد كبير من رواد الفكر الفسلفى مثل : **على عبد الواحد وافى ، توفيق الطويل ، محمد عبد الهادى ابو ريدة ، فوقية حسين حسن الشرقاوى** . واستغراق كثير منهم فى التدريس والمحاضرات خاصة المنتدبين للعمل بالجامعات العربية .

حادى عشر : تبلور الاهتمام بالموضوع الملح المعاد ألا وهو مشكلة الأصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد وأعنى بذلك تبلور موضوع الفكر العربى المعاصر كمجال للدراسة الفلسفية ، وظهور عدد من الإبداعات الفكرية المتميزة حوله فى عدد من الأقطار العربية تناقش قضاياه ومناهجه والتأريخ له ، والحوار مع رواده وظهور عدد من المفاهيم الجديدة حول التراث ، والمغايرة أو الذاتية والاختلاف فى فكرنا المعاصر .

فلسفة الجمال: يبدو الاهتمام كبيراً بالدراسات الجمالية فى العربية حيث أسهم عدد كبير من المهتمين بعلم الجمال وفلسفة الفن بدراسات متعددة فى هذا الجانب ، ويظهر ذلك فى المؤلفات التى قدمها أساتذة الفلسفة بالجامعات المصرية — باستثناء دراسة على أبىملحم التى صدرت فى بيروت عام ١٩٩٠ بعنوان **فى الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**» — وتتروح الدراسات فى الجمال بين تحديد جماليات فيلسوف معين مثلما فعل **رمضان بسطاويسى** فى كتابيه : **علم الجمال عند لوكاشن** (القاهرة ١٩٩١) **وفلسفة هيجل الجمالية** (بيروت ١٩٩١) وفى تقديم اتجاه فلسفى كما فعل **سعيد توفيق** فى كتابه «**الخبرة الجمالية ، دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية : هيدجر سارتر ، ميرلوبونتى ، دأوفرين انجاردن**. وتلك الأعمال فى الأصل أطروحات جامعية .

وقد قدم لنا محمد عزيز نظمى كتاب عن «**علم الجمال الاجتماعى**» وهذا المجال لم يهتم به من قبل سوى **عبد العزيز عزت** فى الخمسينيات وأصدر فيه دراسته **الفن وعلم الاجتماع الجمالى** ويبدو أن الزمن يؤكد لنا أن دراسة **عزت مازالت لها أهميتها بالمقارنة بما كتب فى هذا المجال . وكذلك قدم أحمد عبد الحليم دراسات جمالية وهو كتاب** يعرض لجهود العرب المعاصرين فى ميدان الجمال مع دراسات أخرى .

ويهمنا أن نشير إلى عدة ترجمات فى مجال فلسفة الفن وعلم الجمال أولها كتاب شيلر فى التربية الجمالية للإنسان الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٩١ ، وعن **جاستون باشلار** ترجم**جورج سعد** عن الفرنسية **شاعرية الحلم** بيروت وترجم **عدنان جاموسى** كتاب **بوسبيلوف «الجمالى والفنى»** عن الروسية وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩١ .

فلسفة الأخلاق : تعددت المؤلفات التى قدمت فى هذا الفرع الهام الذى ظل لفترة طويلة أقل الفروع الفلسفية إنتاجاً . وبينما كانت تغلب على المؤلفات دراسة الاخلاق الغربية والفلسفة الخلقية : توفيق الطويل فقد زادت هذه الدراسات واتجهت فى معظمها لدراسة الأخلاق الإسلامية فى السبعينيات والثمانينيات وهذا ما يتضح لدى أساتذة كلية دار العلوم . وبالإضافة إلى هذه السمة فإن هناك شيئاً هاما نرغب فى الإشارة إليه ، هو ازدياد التوجه إلى الكتب العربية فى الاخلاق وتحقيقها تحقيقاً علمياً جاداً كما نجد لدى **سحبان خليفات فى الأردن وناجى التكريتى فى العراق وابى اليزيد العجمى** فى

مصر الذى حقق كتاب **الذريعة إلى مكارم الشريعة فى الأخلاق للراغب الأصفهانى**.

والدراسة الهامة التى نريد أن نتوقف عندها هو كتاب **عادل طاهر** «الأخلاق والعقل» وهو الجزء الأول من عمل يتناول نقد الفلسفة الغربية صدرت فى عمان ١٩٩٠ ، وهى جهد جدير بالنقاش على نطاق واسع لأهمية الموضوع وجدية المؤلف الذى ظل لفترة طويلة يكتب بالإنجليزية .

وينقلنا طموح **عادل ضاهر** لنقد الفلسفة الغربية وتكوين أسس وجهة نظر خاصة تؤسس للفلسفة العربية ، إلى تناول بعض الأعمال التى عرضت للأخلاق فى الفكر العربى الإسلامى . حيث قدم **صلاح رسلان دراسة بعنوان : القيم فى الإسلام بين الذاتية والموضوعية (القاهرة ١٩٩٠** قد ظهر نفس العمل لنفس المؤلف من قبل باسم القيم الأخلاقية وتناولت **منى أبو زيد «مفهوم الخير والشر فى الفلسفة الإسلامية»** وقدم لنا **أحمد عبد الحليم عطية** فى كتابه الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر دراسة تحليلية للاتجاهات الأخلاقية الحالية فى الوطن العربى ركز فيها على جهود الباحثين العرب .

فى تقديم وجهات نظر أخلاقية متميزة .

وبالإضافة إلى هذه المؤلفات فإن هناك عدة ترجمات أهمها فى تصورى كتاب **محمد أركون** الذى نقله هاشم صالح للعربية «**الإسلام : الأخلاق والسياسة** الذى عرض فيه المؤلف مادته فى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة .

والكتاب حصيلة أعمال الندوة الدولية التى نظمها اليونسكو فى باريس حول «الرؤيا الأخلاقية والسياسية للإسلام » وهى مشكلة تقع فى صميم الأحداث الراهنة وإذا كان التوجه للواقع يسود كتاب أركون ، فإن المستعرب الروسى **الكسندر اغناتنكو** قدم لنا فى كتابه « **بحثاً عن السعادة** » الأفكار الاجتماعية فى الفلسفة العربية الإسلامية ، وصدر عن **دار التقدم بموسكو ١٩٩٠** .

فلسفة وتاريخ العلوم : تتعدد الكتابات العربية فى فلسفة العلم وتاريخ العلوم وهو مجال له متخصصوه الرواد سواء فى مصر أو العالم العربى مثل الأستاذ **مصطفى نظيف** مؤسس الجمعية المصرية لتاريخ العلوم والدكتور**عبد الحليم منتصر** وكل من د . **عبد الحميد صبرة** ود . **رشدى راشد** والجيل الثانى أمثال **محمد مهران وماهر عبد القادر** الذى قدم لنا العديد من الدراسات فى فلسفة العلم وترجم وحقق بعض الكتب فى هذا المجال وقدم لنا مجلداً ضخماً يحتوى «**دراسات وشخصيات فى تاريخ الطب العربى** ، تحدث فيه عن حركة الترجمة فى الطب مع ترجمة كاملة لكتاب **حيدر بامات (إسهام المسلمين فى الحضارة الإنسانية)**

وفى نفس الإطار يقدم لنا على حسين الشطشاط دراسة عن الطبيب والمترجم **ثابت بن قرة** ، وهى دراسة صادرة عن منشورات جامعة **قار يونس** كانت فى الأصل رسالة ماجستير .

ونود أن نشير إلى مجموعة من التحقيقات الهامة لكتب طبيب من أشهر علماء الطب العربى هو **ابن النفيس** الذى قصر الزميل **يوسف زيدان** عليه معظم وقته واهتمامه ليخرج لنا اعماله محققة تحقيقاً علمياً.

ويقدم لنا الباحث العراقى **مشهد سعدى العلاف** اجتهادات متعددة فى فلسفة العلم مواصلاً جهود أستاذه المرحوم الدكتور **ياسين خليل** وذلك فى دراسته (**بناء المفاهيم بين العلم**

والمنطق) وهو جزء من دراسة شاملة تصدر فى كتابين الجزء الثانى منها « **بنية النظرية العلمية** » ويعد جهد الدكتور **عبد القادر بشته** الأستاذ التونسى من الجهود التى تنتمى إلى هذا المجال كما يتضح فى كتابه « **الفلسفة والعلم** » الذى صدر بالإمارات العربية ١٩٩٠ والذى يحتوى على بحوث حول مفهومى الفلسفة والفكر العلمى ودروس فى أصول الفلسفة والعلم . وقريب من فلسفة العلم فكرة المنهج التى عنى بها **الطاهر عزيز** فقدم لنا دراسته حولها بعنوان المناهج الفلسفية ، وهى أصلاً أطروحة لنيل دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس بالرباط . وكذلك كتاب « **إسماعيل المهدوى** » « **العقلانية الفلسفة العامة والإسلامية والفكر العربى المعاصر** » :

أشير إلى أربعة أعمال فى هذا المجال هى على التوالى : **الفلسفة والحنين إلى الوجود (مجاهد عبد المنعم) والبرهان فى الفلسفة (بديع الكسم)** ، وأسس الفكر الفلسفى المعاصر ، مجاوزة الميتافزيقا (عبد السلام بتعبد العالى) و (دفاعاً عن المادية والتاريخ ثلاث محاورات فلسفية (صادق جلال العظم) . فالأول يرى أن الفلسفة إخراج للإنسان من تناهيه ونزعاته الحسية ، أما الثانى فإنه يقدم نهجاً منطقياً دقيقاً لقياس الحقيقة الفلسفية ويمهد السبيل لبناء فلسفة إنسانية لأنه يدع كل إنسان وشأنه بصدد الحقيقة التى يقول بها ولا يطالبه بأكثر من أن يبرهن لنفسه على الأقل على هذه الحقيقة برهاناً مباشراً أو غير مباشر وهذا ما يفضى إلى تفاهم البشر واعتراف الإنسان بالآخر .

أما **عبد السلام نبعبد العالى** فيطرح أسئلة فلسفية حقيقية - والفلسفة هى علم وضع السؤال - حول إمكانية مساهمتنا فى الفلسفة ، فنحن مطالبون بالمساهمة فى العالمية والكونية ودفع اللغة العربية إلى اقتحام ابواب الفكر المعاصر .

وإذا كانت الأعمال السابقة تعرض بصدق فكر أصحابها ، فإن العمل الرابع يقوم بفعل الشىء نفسه فهو تعبير صادق عن « **صادق جلال العظم** » الذى يواصل فكره النقدى فى ثلاث محاورات فلسفية بعنوان دفاعاً عن المادية والتاريخ .

ويتوقف **سالم يفوت** فى كتابه « **حفريات المعرفة العربية الإسلامية)** عند التعليل الفقهى حيث يتناول وحدة التعليل فى العلوم العربية الإسلامية ، والتعليل فى الفقه وأصوله ومسالك العلة والتعليل ثم منزلة البحث فى المقاصد من القياس الفقهى ، ويعرض على **أو مليل** المفكر المغربى المعروف بدراساته التاريخية فى كتابه « **التراث والتجاوز** » لما أحدثه كل من « **ابن رشد وابن خلدون** من قطيعة داخل الثقافة العربية كل فى مجاله ، وهو يحلل الأسس التى بنى عليها كل واحد منهما خطابه ، ويضيف إلى ذلك بحثاً عن مفهوم المجتمع فى الفكر العربى .

إن كتاب **على أو مليل** وتحليله لمفهوم القطيعة ينقلنا من تحليل فكرنا القديم ، إلى تقديم الإسهامات المتعددة فى فكرنا الفلسفى المعاصر ، وهذا ما يحاول أن ينهض به الباحثون العرب المحدثون فى غالبية الأقطار العربية وبأشكال مختلفة ، وسوف نتناول هذه الأشكال التى يسعى بها هؤلاء لطرح إشكالية هذا الفكر وتحديد موضوعه وبيان المناهج المختلفة لدرسه . والكتاب الأول الذى نعرض له هو لأحد رواد الفكر الفلسفى العربى ذلكم هو المفكر المغربى **محمد عزيز الحبابى** شيخ الفلاسفة المغاربة المعاصرين الذى

يطرح علينا فى كتابه الجديد « **مفاهيم مبهمة » فى الفكر العربى المعاصر** » الصادر عن دار المعارف بالقاهرة ، نوعا من تحليل المفاهيم من أجل إيضاح المبهم وجلاء الملتبس ، فيرى أن ضبط اللغة واللسان يضبط الفكر والتصورات فإذا لم يكن لنا لسان دقيق مبيين افتقدنا الفكر الصحيح والمستقيم .

وكما يناقش **الحبابى** غيره من الفلاسفة إيضاحاً لموقفه يفعل **جورج طرابيشى** الشيء نفسه فى كتابه الأخير الصادر فى لندن « **المثقفون العرب والتراث : التحليل النفسى لعصاب جماعى** » .والحقيقة أن كتاب طرابيشى يحتاج إلى نقاش على مستويين هما : الموضوع والمنهج . أولا هل يحق لغير المحلل النفسى أن يمارس التحليل ؟ ثانياً هل يمكن أن يصبح الفكر العربى موضوعاً للتحليل النفسى ؟

إن آراء **جورج طرابيشى** جديرة بالتحليل والنقاش ، وقد نرفضها ، ولكن هذا لا يعنى قبولنا لما قدمه **حسن حنفى** كلية فى كتابه الجديد ـ الذى شغل المثقفين هذه الأيام ـ وهو **مقدمة فى علم الاستغراب** .

إن مقدمته فى علم الاستغراب عمل يتسم بالضخامة ، وهى سمة كل مؤلفات **حسن حنفى** ، الذى يخبرنا أنه يسعى إلى تحليل العلاقة بن الأنا والآخر ، والآخر هنا هو الآخر الغربى ، فهو لا يتناول الغرب فى علاقته بى ، والحقيقة أنه لا يتناول علاقة الآخر بى ، أو علاقتى به ، بقدر ما يتناول صورة الآخر فى وعيى الحضارى والتاريخى ، أى أنه لا يحلل بنية العقل الغربى أو يدرسه بل يدرس الذات أو الوعى الذاتى ، والغرب كجزء مكون لهذا الوعى الذاتى ، ومن هنا لا يقدم لنا الغرب فى إطاره التاريخى الاجتماعى ، بل باعتباره ظاهرية فى الوعى ، إن **حسن حنفى** ليس رافضاً للغرب كما يفهم فى ثنايا كتابه ، بل هو متعلق به شعوريا يتخذ منه نموذجاً ، يتابع مفكريه **هوسرل وفيورباخ وهيجل** ويتوقف عند موضوعاته الأساسية ، البعد الإنسانى والبعد التاريخى ، فهما مما يتميز به الغرب إلا أنهما مفقودان فى تراثنا العربى ، ومن هنا تساؤل **حسن حنفى** لماذا غاب هذان البعدان فى تراثنا العربى ؟

إن تحليل الأنا عبر علاقتها بالغرب هذا ما يحاوله **حسن حنفى** ، إلا أن هناك جيلاً آخر يسعى إلى تحليل الأنا عبر التعمق فى معرفة الذات ، أو تحليل أحد الجوانب المؤسسة للذات ، وهذا ما يفعله مثلا **عبد الباسط سيدا** فى دراسته « **الوضعية المنطقية والتراث العربى** ، نموذج فكر **زكى نجيب محمود الفلسفى** ، **وهو أيضاً ما نجده فى مشروع حاول ثلاثة من الباحثين النهوض به ، ألا وهو رصد الفلسفة الغربية الحديثة فى فكرنا العربى المعاصر** فقد حاول الزميل **مجدى حافظ** دراسة التطورية فى الفكر العربى المعاصر ، وكذلك يفعل **أنور مغيث** فى تتبعه القراءة العربية للماركسية وهذا ما حاوله كاتب هذه السطور فى دراسته عن « الديكارتية فى الفكر العربى

ويقدم لنا **محمد وقيدى** مظهراً لهذا الحوار مع الذات فى كتابه **النظرية الفلسفية : دراسات فى الفلسفة العربية المعاصرة** وهو تطوير وإكمال لكتابه « **حوار فلسفى** » الذى كان بمثابة قراءات نقدية فى الفلسفة العربية المعاصرة إن اهتمام **وقيدى** يتحدد فى سعيه إلى بلورة رؤية واضحة عن الواقع الفلسفى العربى المعاصر ، ذلك الواقع الذى بدأ يشغل جميع المشتغلين بالفلسفة ، ويشغل المثقفين عامة ، على السواء .

سـمير فـريد

السينما العربية ١٩٩١

لم تتوفر أرقام دقيقة عن حجم الإنتاج السينمائى عام ١٩٩١ فى الدول العربية ما عدا مصر. فقد تم إنتاج ٥٦ فيلما روائيا، وتم عرض ٥٩ فيلما من إنتاج هذا العام والأعوام السابقة، وذلك فى مقابل ٦٧ فيلما تم إنتاجها عام ١٩٩٠. وعلى الرغم من الفارق بين العامين (١١ فيلما) فإن هذا لا يعنى، من واقع متوسط، إنتاج الثمانينيات، أن ظروف الإنتاج قد تغيرت على نحو جذرى.

صحيح أن حرب الخليج أدت إلى تراجع أسعار بيع الأفلام المصرية فى أسواق الخليج، وهى الأسواق الخارجية الرئيسية منذ الطفرة البترولية بعد ١٩٧٣، ولكن السوق الداخلى فى مصر، وخاصة بعد تجديد العديد من دور العرض ومضاعفة أسعار التذاكر، وفى ظل استمرار قوانين منح أولوية العرض للأفلام المصرية، انقذ الإنتاج السينمائى المصرى الروائى، من الآثار الاقتصادية لحرب الخليج.

وقد شهد العام المنصرم عرض أفلام مصرية روائية جديدة متميزه، هى حسب تاريخ العروض الأولى: « الهروب » إخراج: عاطف الطيب و « سمع هس » إخراج: شريف عرفه و « الكيت كات » و « البحث عن سيد مرزوق » إخراج داوود عبد السيد و « المواطن المصرى » إخراج صلاح ابو سيف و « يا مهلبية يا » إخراج شريف عرفه.

ومن الملاحظ أن هناك فيلمين لكل من عبد السيد وعرفه ضمن هذه الأفلام الستة. والحق أن ١٩٩١ هو عام اكتشاف هذين المخرجين، كما أنه على صعيد الفيلم التسجيلى عام إعادة اكتشاف رائد السينما فى مصر محمد بيومى من خلال الفيلم الطويل الذى أخرجه عنه محمد كامل القليوبى وانتجه المركز القومى للسينما. وهو الفيلم الأول من نوعه عن تاريخ السينما، منذ الفيلم الذى أخرجه احمد كامل مرسى عام ١٩٦٧ من إنتاج المركز أيضا.

وأهم أحداث ١٩٩١ السينمائية فى مصر إقامة أول مهرجان دولى

للافلام التسجيلية والقصيرة ، وإقامة أول مهرجان قومى للافلام الروائية ، بدعم من صندوق التنمية الثقافية ، وإقامة أول مسابقة دولية للافلام فى إطار مهرجان القاهرة منذ عام ١٩٧٨ . وعلى صعيد المهرجانات الدولية فاز « الكيت كات » بالجائزة الذهبية للافلام الروائية فى مهرجان دمشق ، وكذلك فاز بطله محمود عبد العزيز بجائزة أحسن ممثل ، وفاز « محمد بيومى » بالجائزة الذهبية للافلام التسجيلية فى المهرجان نفسه ، وفاز « البحث عن سيد مرزوق » بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان دمشق ، واشترك « المواطن مصرى » فى مسابقة مهرجان موسكو ، وهو المهرجان الدولى الكبير الوحيد الذى شاركت فيه السينما المصرية طوال العام .

وبالنسبة للثقافة السينمائية ، نظمت جمعية نقاد السينما المصريين مع معهد جوته حلقة بحث عن النقد السينمائى فى مصر ، ونظم الاتحاد العام للفنانين العرب مع مهرجان القاهرة حلقة بحث ، عن التشريعات السينمائية فى الوطن العربى ، وأصدر المهرجان لأول مرة ثلاثة كتب ، كما أصدر مهرجان دمشق اربعة كتب ، وأصدرت وزارة الثقافة السورية مع المؤسسة العامة للسينما ستة كتب حتى يمكن اعتبار عام ١٩٩١ عاماً سعيداً بالنسبة للكتاب السينمائى على نحو لم يحدث منذ الستينيات .

اما أهم الافلام العربية التى انتجت خارج مصر ، فهى « الطحالب » إخراج ريمون بطرس و « رسائل شفهية » إخراج عبد اللطيف عبد الحميد من سوريا ، و « طوق الحمامة المفقود » إخراج ناصر خمير ، و « شيشخان » إخراج محمود بن محمود وفاضل جعايبى ، من تونس ، و « حكاية شرقية » إخراج نجدة انزورو من الأردن ، و « شاطىء الأطفال الضائعين » إخراج جيلانى فرحات ، و « معركة الملوك الثلاثة » إخراج سهيل بن بركة من المغرب ، و « ناجى العلى » إخراج عاطف الطيب ، و « شاشات الرمال » إخراج رانده شهاب من لبنان .

ومن الأحداث السينمائية الرئيسية فوز المخرج اللبنانى مارون بغدادى بجائزة لجنة التحكيم فى مهرجان كان عن فيلمه الفرنسى « خارج الحياة » .

واخيرا هناك الافلام العربية التى أثارت مناقشات واسعة داخل الحدود العربية ، وإن عرضت خارجها . ففى مهرجان كان عرض يوسف شاهين الفيلم القصير « القاهرة كما يراها يوسف شاهين » ، وفى مهرجان فينسيا قد عرض الفيلم التونسى « حرب الخليج وبعدها » المكون من ٣ افلام قصيرة اخرجها نورى بوزيد وناجيه بن مبروك من تونس وبرهام علويه من لبنان . والافلام القصيرة الأربعة تتناول حرب الخليج من وجهات نظر لا تدين الغزو العراقى للكويت بقدر ما تدين التدخل الدولى ضد العراق لتحرير الكويت ، وإن كان الاعتراض على فيلم شاهين قد انصب على صور الفقر فى العاصمة المصرية دون مناقشة وجهة نظره فى الحرب .

وبقدر ما كان ١٩٩١ عاما سعيداً بالنسبة لإصدارات الكتب السينمائية بقدر ما كان عاما حزينا بسبب فقد اثنين من كبار نقاد السينما العرب المعدودين على الأصابع ، وهما : سمير نصرى الذى توفى فى ابريل ، وسامى السلامونى الذى توفى فى يوليو ، وقد كان لوفاتهما أصداء واسعة فى الصحافة العربية ، وصدر عنهما كتابين تذكاريين ، فى ذكرى الأربعين لكل منهما .

محمـــود الهنـــدى

أفول الدهشة لميلاد التركيب السحرى

ابحث ـــ دائما ـــ عن «الآخر» ، حتى لا أتجمد فى برودة الوحدة والانزواء . تشدنى صرخات العذاب والألم بإيقاعاتها المتفاوتة . أهو الاحتراق الذاتى يحيل اللون البنى إلى رماد ، ويصهر اللون الرمادى حتى يصل إلى درجة الأخضر الساكن ، أم هو التفاعل الحى مع مايمور به الواقع من إيقاعات خفية وصراعات مرئية ، واقع يستحيل الإمساك به كلية ، فهو إلى الماء والزئبق أقرب ، وإلى الهواء . واقع لم يُرصد بعد . ومع سرعة التغير الجنونية ـــ حيث اللاتوقع والمباغتة الدائمة ـــ لم يستطع الفنان تسجيل مايدور حوله

على كل المستويات ، فقد لفّته الدهشة ، واعتراه السكون ، وماعاد هو المتنبىء ، وما عاد الصوفى الكاشف .

إنه الصراع الضّارى بين مجهول غامض يحدث كل حين وبين باحث عن حقيقة غابت فى غياهب العتامة . جو أسطورى يفوق منطق الخيال ، تعلوه قشرة يمكن ـــ تجاوزا ـــ تسميتها الواقع المعاش .

●

هل يمكن ـــ والحال هكذا ـــ رصد حركات التجديد فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر خلال السنة الأخيرة .. ؟ أو ـــ حتى ـــ خلال السنوات العشر المنصرمة ؟

حيل كثيرة ، ولعب أكثر ، معارض سلفية ، وأخرى مستحدثة الأشكال : التأثرى ، التجريدى ، التكعيبى ، السيريالى . صحف .. مجلات مرسومة وملوّنة . بيوت أزياء تعرض أحدث التفصيلات . سيارات فارهة . إعلانات حائطية رديئة التصميم . أنهارٌ من الكتب تدفع بها المطابع . إعلانات تليفزيونية مبتكرة ، تجذب المشاهدين على مختلف مشاربهم ؛ لكنها غريبة عن عالمنا . يُخال للمشاهد أنها استوردت من كوكب آخر .

وعلى استحياء تطالعك أخبار المعارض .

بدايةً .. أشعر بافتقاد أغلب المعارض لعنصر الزمن . مازال نبض الفن متدفقا ومستمرا . أبنية غريبة تحيطنا من الجهات الأربع غرف مقبضة ذات حوائط زجاجية وأعمدة من الألمونيوم ، تحتجز بداخلها الهواء الملوث ، وتطيح بالهواء النقى . لكنها فى اللوحات بيوت ذات طرُز إسلامية بنيت من الطوب النى ، لها ارتفاع شاهق ، وشوارع تحوى بشراً يتراقصون فى

الفضاء الفسيح ، وزهورا ، ونخيلا يصطف فى زهو ودلال .

تفتقد — بعض المعارض — سمات المكان . أهو التراجع القهقرى . الجرى للخلف . استعارة صوت الآخرين وتجاربهم القديمة . محاولة الثبات عند المألوف والمعتاد . أهو الرضوخ للسلف واستعادة منجزاتهم ؟

● ● ●

كثيرة هى قاعات وصالات العرض : اتيليه القاهرة . مجمع الفنون (قاعه اخناتون ١ ، ٢) . قاعة النيل . قاعة عايدة . المراكز الثقافية : (الأسبانى ، الإيطالى . الفرنسى ، الألمانى — جوته) . المشربية . أرابيسك . زاد الرمال .. وغيرها .. وغيرها

ورغم كثرة القاعات فهى أماكن مغلقة . أشبه بكهوف غامضة مخيفة . لايعرف الطريق إليها اغلب جمهورُ المشاهدين . قاعات تُخفِى خلف اللوحات رماد الوحشة . لايتردد عليها — فى كل معرض — مالا يزيد عن أصابع اليدين والقدمين [ولمصداقية الإحصاء يمكن إضافة بعض المشاهدين ، وهم عبارة عن أهالى وأصدقاء وزملاء الفنان العارض] وغالبا ماينتهى المعرض بالصمت الذى يلُف ويغلّف العناصر والاشياء .

● ● ●

وعند رصدحركة المعارض — من خلال بطاقات الدعوة — فوجئت بتجاوز المعارض للرقم مائة . أكثر من مائة فنان ، اذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر - ولضيق المساحة المتاحة : إبراهيم أبو غزالة ، إحسان ندا ، أحمد الجنابنى ، أحمد الرشيدى ، أحمد عبد الكريم ، أحمد نوار ، أنطون حنا ، أيمن السيد عبد المنعم ، تاد . جاذبية سرى ، جميل شفيق ، حسن غنيم ، راغب اسكندر ، رضا خليل ، رضا عبد السلام ، سامح البنانى ، سامى حسين عبد الباقى ، سراج عبد الرحمن ، سعد زغلول ، سلمى عبد العزيز ، صلاح طاهر ، صلاح عنانى ، عادل ثابت ، عبد المنعم معوض ، عدلى رزق الله ، عز الدين نجيب ، عصمت داوستاشى ، كاميليا عياد ، محمد حسن الشربينى ، محمد الشعراوى ، محمد طراوى ، محمد عبلة ، منى البيلى ، ميسون صقر ، مينا صاروفيم ، هشام نوار ، وجدى حبشى .. الخ .....

فهل من جديد أضافته تلك المعارض ؟ ..

وهل أمكن ارتياد آفاق جديدة ؟ أم هو التكرار ، والتكرار المستمر والممل ، تكرار يؤكد غريزة حب البقاء ؟

[لا أقصد بالجديد تلك اللعب الماهرة ، والحيل الخارقة للعادة ، وإنما أقصد التماس مع الواقع الجديد — ذى الأشكال المغايرة للنمط السابق — بما يحتوى من متناقضات وصراعات .]

ما أكثر الحيل التى يطلق عليها اصحابها كلمة «فن» . وعن واحدة من أصحاب الحيل هى الفنانة اليابانية «يوكواونو» يكتب الفنان الناقد أحمد مرسى :

(منذ ربع قرن عرضت الفنانة لوحة خشبية بها فتحتان ، اسمتها «لوحة للمصافحة» . ووقفت خلف اللوحة بحيث لايراها المشاهد ، ثم اخرجت يديها من الفتحتين لتصافح المشاهدين . وذات مرة عضّها مشاهد دون أن تراه . فغيرت اسم اللوحة إلى «لوحة للجبناء» . ولم تعد تقف خلف اللوحة) .

ليس لدينا من يشابه «يوكو اونو» فى تلك الخدع البسيطة الساذجة .

أما عن معرض الفنان «فرغلى عبد الحفيظ» فهو جدير بالتقدير ، فقد قام بالمزج بين التصوير والخامات البيئية ، صور البشر وكأنهم مسجونين داخل أقفاص حقيقية صنعها من «الجريد» .

جريد النخيل المصرى . كان المعرض بمثابة نقطة ضوئية عظيمة ، رغم الظلام الدامس .
وكنت أتمنى — حتى يكتمل للفنان مراده — أن يعرض لوحاته فى الغيطان ، وساحات القرى والنجوع والكفور ، حتى تكتمل للتجربة حيويتها وسخونتها ، بعيداً عن جليد قاعة اخناتون وغيرها من القاعات المنغلقة .

●

من الظواهر اللافتة للنظر «ذلك الغزل العفيف والعنيف بين بعض الفنانين ، وبين أصحاب القدرة الشرائية من الأجانب الذين يقبلون على شراء لوحات بعينها ، لوحات تتعامل مع مفردات ثانوية ثابتة ومهترئة ؛ لاتعالج سوى القشور السطحية ، مبتعدة عن ماهو جوهرى وأصيل فينا ؛ مما أحال هؤلاء الفنانين إلى أصحاب صنعة رخيصة لاتنبع عن حاسة فنية صادقة ، وإنما عن حاسة تجارية هابطة .

ظاهرة أخرى ..

هى لجوء البعض إلى استعارة عناصر ورموز مندثرة لا وجود لها فى الواقع ، وإعادة تركيبها — بلا مبرر — داخل أطُر يتوهمون أنها عصرية ، فيستعيرون لغة غير لغتهم ؛ وتجارب غير تجاربهم ، وكأنهم يتحدثون عن البيداء والسيف وركوب الإبل ، متناسين ماحدث من تحول للبيداء التى غصت بالمبانى وناطحات السحب ، والسيف الذى صار آلة تعمل بـالليـزر ، وحـرب الكـواكب ، واستبدلت الإبل بالطائرات التى تفوق سرعتها سرعة الصوت .

ظاهرة ثالثة .

هى تعامل البعض مع حروف الهجاء ، دون وعى بلغة الشكل الفنى ، معتمدين فى صياغتهم على استخدام فقرات ذات دلالات دينية — فى أغلب الأحيان — لهدهدة المشاعر التراثية داخل وجدان المشاهد .

●

أحاول — قدر المستطاع — رصد السلبيات التى نعيشها فى الفن حتى يمكن مقاومتها ، وتحدى الاستكانة ، وعدم الرضوخ للمعتاد الجدب ، فلنحاول مصارعة الخواء ، وتفتيت ذبذبات الوحشة والعتمة ، ولنهرب من الإيقاع الرتيب إلى الرحابة . ولنتجاوز المنطق الصارم ، لنبحث عن الأحاسيس الحية الدافئة ، لنتخطى الاتزان إلى التركيب السحرى .
هل آن لنا أن نجابه القبح المحيط بنا ؟ ماعدد المبانى التى قمنا — كفنانين تشكيليين حسب نصوص القانون — بعمل لوحات لداخلها .
إننا فرطنا فى أبسط حقوقنا التى فرضها القانون .
.... أين التماثيل التى أقمناها فى شتى الميادين ؟ .
لقد تقوقعنا فانعدمت الجسور بيننا وبين الجهات التنفيذية التى تصرف ببذخ على أعمال تفتقر إلى «الحس الجمالى» .
.... أين اللوحات الصرحية فى المنتديات ، ومداخل المدن .. ؟

إننا نحتاج إلى التكاتف ، والعمل الجمعى . نحتاج إلى لغة حوار حضارية ، فمهما بلغ الجنوح بالفنان نحو التفرد الذاتى ، فهو — فى نهاية الأمر — يعبر عن واقع ما بعينه ، مجتمع ما ، مكان ما ، فى زمان محدد المعالم .

آسرة رمزى

الترجمة .. عبر القوس الهابط

إنها مهمة لا يحسد عليها أحد على الإطلاق ، حين يجد ذلك (الأحد) أنه مكلف بالكتابة عن حصاد الترجمة فى عام ١٩٩١ ، خاصة حين تكون الترجمات المهمة خارج مصر داخلة فى جملة التكليف . أقول ذلك لأنى وجدت نفسى مضطرة للاعتذار سلفا عن التقصير الذى أحسستُ به ، وأنا عاجزة عن القفز فوق الحدود والسدود التى تقيمها البلاد العربية فى وجه تجارة الكتاب فيما بين بعضها والبعض الآخر ، وهى تجارة تؤثر فى الثقافة سلباً ، ويعرف الجميع ذلك ، دون أن يحرك أحد منهم ساكنا تجاه الحل ، أو حتى محاولة الحل .

حين أقول : (قوس الترجمة الهابط) لا أكون مستندة على عوامل أخرى ، غير ما تبقى فى الذاكرة من حصاد الترجمة فى فترة الستينيات ، الفترة التى شهدت مشروع (الألف كتاب) الأول ، وسلاسل : (المسرح العالمى) و (مسرحيات عالمية) و (جائزة بولتيرز) وغيرها من المشروعات الكبرى التى ملأت رفوف المكتبات الخاصة والعامة بإنتاج غزير ورفيع فى الوقت نفسه فلم تكن المسألة منحصرة فقط فى الكم وحده ، فتلك الفترة هى التى نقلت لنا أعمالا مثل (الكوميديا الإلهية) من ترجمة المرحوم **حسن عثمان** ، و (مسخ الكائنات) من ترجمة **ثروت عكاشة** ، و (مصر والحياة المصرية) من ترجمة د . **عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال** ، و(الموسوعة الفلسفية المختصرة) من ترجمة لجنة بإشراف د . **زكى نجيب محمود** ، وهذا الكتاب الأخير صدر فى سلسلة (الألف كتاب) الأولى ، وأذكره هنا خصيصا للمقارنة بما يصدر عن سلسلة (الألف كتاب) الثانية .

لا أريد أن أستمر فى محاكمة عام ١٩٩١ من حيث حصاد الترجمة ، فالقوس الهابط يحكم الحياة الثقافية بشكل عام ، ولا يمكن للترجمة أن تزدهر إلا فى إطار ازدهار ثقافى شامل تحكمه الخطط والمشاريع المدروسة التى يشارك فيها المفكرون والمثقفون وينفذها المختصون ، ولقد تعالت

النـداءات بـإنشـاء مجلس قـومى للترجمة ، ولكن ما من مجيب .

سأبدأ بأحب المجالات إلى نفس : مجال الإبداع الأدبى . ففى مجـال الرواية صدرت ترجمتان أعتبرهما من أفضل ما صدر من ترجمـات روائية عـام ١٩٩١ م ، أولاهمـا روايـة (الشوارع العارية) للكاتب الإيطـالى **«فاسكو براتولينى»** تـرجمة **«إدوار الخراط»** ؛ والثانيـة رواية (آليـة .. سنوات الطفولة) للكاتب النيجيـرى « سونيكا » الحائز على جائزة **نوبل** عام ١٩٨٦ ، ترجمة **«سمير عبد ربه»** صدرت الأولى فى طبعة أنيقـة رفيعة المستوى عن دار (إلياس العصرية) ، ولا أستطيـع أن أخفـى إعجـابـى الشديد بـأسلوب التـرجمة السلس الممتع الذى يجعلك تحس كأنك تقرأ النص فى لغته الأصلية وإن كنت آخذ على المترجم أنه لم يقم بكتابة مقدمة يعرّف فيها القارىء بالكاتب الإيطالى الذى يُترجم إلى العربية لأول مـرة ، أما مترجم الرواية الثـانيـة (آليـة .. سنوات الطفولة) ، فقد تدارك الأمر ، فصدَّر ترجمته بمقدمة معقولة ، أما فى مجال ترجمة الشعر ، فهناك الترجمة الكاملة التى قام بها د . **نعيم عطية** لأشعار **كافافيس** ، وهى مبادرة طيبة وجهـد مشكور ، وإن كنت أحيـانـا أحسّ أننى أتعاطف أكثر مـع بعض ترجمات **«سعدى يوسف»** السـابقة للشاعر نفسه .

أمـا فى مجال القصـة القصيـرة والمسـرحيـة .. فـلا شىء يستحق التوقف

* * *

نـأتى إلى مجال النقـد الأدبى ، وأول مـا يستحق الالتفـات فى هـذا المجال هو كتـاب **(النظريـة الأدبية المعـاصرة)** لمؤلفـه **«رامان سلـدن»** ومترجمه د . «جـابر عصفـور» وقد صـدر عن (دار الفكر) ، وهـو كتاب مهم للأدباء والمثقفين بصفة عـامة ، لأنه يستعرض بتـركيز أهم تيـارات النقـد الحـديثـة مثـل البنيـويـة والتفكيكيـة وما يـدور حـولهمـا من اتجاهات ، وينفرد بفصل خاص عن (النقد النسائى) هو الأول من نوعه فى المكتبـة العربيـة ، وقد قـام المترجم بتـزويد النص بهـوامش إضـافيـة شـارحة لكثـير من غوامض الكتـاب مفصلة لما أجمله ، فضاعف ذلك من قيمتـه ، ولا يـعيبـه إلا الأخطـاء الطبـاعية التى لا تكـاد تنجو منهـا فقـرة . ويستحق التـوقف أيضـا ، وبنفس الدرجة ، كتـاب **(مقدمـة فى نظـريـة الأدب)** لمؤلفـه **«تيـرى إيجلتون»** ومترجمه «أحمد حسـان وقد صدرت الترجمة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة . وهو كتاب يقع عـلى الحـدود بـين علم الجمـال والنقـد الأدبى ، وكان اختياره موفقا للغاية ، فهو من أواخر الكتب التى ألفها الناقد الماركسى الإنجليزى الشاب (لم يبلغ الخمسين بعد) **إيجلتـون** وقد جـاء أسلوب الترجمـة فى غايـة الرشـاقة والبـعـد عن التكلـف ، لـولا بعض الأخطاء والهفوات التى كان بوسـع المتـرجم أن يتلافـاها ، مثـل كلمـة (خِبْـراتياً) (ص ٧٥) للـدلالـة عـلى (الخبرة) والنسبة إليها ، وغير ذلـك من تعبيـرات قليلة لحسن الحظ وفى هذا السياق أيضا ، يمكن أن نذكـر كتاب (النقطة المتحولة : أربعون عاما فى خدمة المسرح) لمؤلفه **«بيتر بروك»** ومتـرجمه **«فـاروق عبـد القـادر»** ، والترجمة صادرة عن سلسلة (عـالم المعرفة) الكويتية ، ويستحق المترجم تحية تقدير على جهده المتميز وأسلوبه الصـافى ومقدمتـه المركـزة . وكـان صديقى الشاعر حسن طلب قد لفت نظرى إلى بعض الترجمـات الأخرى مثـل كتاب **جـوليا كـريستيفـا** عن التناص الصادرة ترجمته عن دار

(توبقال) المغربية ، وكتاب «**جاستون باشلار** عن شعرية أحلام اليقظة وكتاب « كريستوفر نوريس » بعنوان (التفكيكية .. النظرية والممارسة) لمترجمه د . «**صبرى محمد حسن**» ، ولكنى لم أستطع ــ آسفة ــ أن أعثر على الكتابين الأولين ، أما كتاب (**التفكيكية**) ، فقد وجدت أنه مؤرخ بعام ١٩٨٩ عن دار (المريخ) السعودية ، وبالتالى يقع خارج دائرتنا الزمنية .

لم يبق إلا أن أشير إلى الفلسفة والعلم ، ويحضرنى فى هذا المجال ما قدمته الهيئة المصرية العامة للكتاب من خلال سلسلة (الألف كتاب) الثانية من أعمال لا يخلو بعضها من قيمة . مثل كتاب (حوار حول النظامين الرئيسيين للكون) د . «وهو المؤلف الرئيسى للعالم «**جاليليو جاليلى**» وقد ترجمه وحققه د . «**محمد أسعد عبد الرءوف**» فى أجزاء ثلاثة . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذى يحتاج إليه مشروع كبير مثل هذا العمل إلا أنه للأسف جهد ضائع فى الهواء ، لأننى أميل فى نقل الأعمال العلمية الكبرى إلى كل ما يمثل روح العصر ويفيد البحث العلمى ويدفع به خطوات إلى الأمام ،

ولا اعتقد أن هناك فائدة مرجوة كبيرة فى نقل كتاب علمى من القرن السادس عشر ، (ولد جاليلو عام ١٥٦٤ وتوفى عام ١٦٤٢) ، أو حتى من النصف الأول للقرن العشرين ، فتاريخ العلم تظل قيمته **تاريخية** فقط ، على العكس من تاريخ الأدب والفن ، قدمت الهيئة فى السلسلة نفسها ترجمة أخرى مهمة لكتاب فلسفى بعنوان (الفلسفة وقضايا العصر) وهو عبارة عن مقالات ومختارات حررها وأشرف على اختيارها كل من «جون د . بورر» و «**ميلتون جولد ينجر**» ، ونقلها إلى العربية د . «**أحمد حمدى محمود**» صاحب التاريخ الحافل فى ترجمة الكثير من النصوص الفلسفية والتاريخية . وقد صدر الكتاب فى ثلاثة أجزاء أيضا ، ويمكن القول إن مستوى الترجمة لم يتناسب مع خبرة المترجم وإنجازاته ، فقد أهمل إيراد مصطلحات كثيرة ، فى حين اهتم بإيراد كلمات لم تكن هناك حاجة لإيرادها بأصلها الإنجليزى ، مثلا : (ثوابت Fixities وبدائى Primate ــ ص ٩٥ من الجزء الثالث الخ) ، وقد كان الموقف يقتضى ترجمة الفقرات الشارحة لأهمية المراجع الإنجليزية ومضمونها بعد كل فصل ، ولكن المترجم تركها كما هى . ولا يقلل ذلك من جهد المترجم وصبره المحمود .

بقى أن أشير إلى كتيب صغير يمكن أن ينتمى إلى ميدان فلسفة الجمال ، هو (الخيال الرمزى) لمؤلفه : «**جيلبير دوران**» من ترجمة «**على المصرى**» وقد صدرت الترجمة عن (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع) ببيروت ولكن العيب الكبير لهذه الترجمة ــ على أهمية الكتاب ـ أن صاحبها لم يسمع عن أن المترجمين الذين سبقوه اختاروا مصطلح علاقة مقابل Sign فاختار لها مصطلحا غريبا من عنده : (دالول) ؟! وفعل ذلك بالنسبة لمصطلحات أخرى كثيرة استقر عليها المترجمون ، فضلا عن الأسلوب الملتوى الذى يجعلك تقرأ عدة صفحات لكى لا تفهم فى النهاية غير فقرة واحدة ، وهو أسلوب يجرى عليه كثير من الإخوة المترجمين فى بيروت منذ فترة طويلة ،ونرجو أن يراجعوا فيه أنفسهم .

أرجو أن يبدأ القوس الهابط فى الاستواء ثم الصعود مرة أخرى ، وهناك من الشواهد ما يجعلنى مؤمنة بأن ذلك سيحدث للثقافة المصرية والعربية فى المستقبل القريب .

فتحى الخميسى

أغانٍ شبابية

على سطح الحياة الموسيقية فى مصر ، الآن تطفو موجة عارمة من أغان تُطبع على أشرطة ، وتظهر على شاشة التليفزيون ، وفى المذياع بصورة متلاحقة ، ويجهد البعض لإيجاد المصطلح المناسب لتمييزها عن غيرها مثل : **أغان شبابية** ، أو «أغنية عصرية» .. الخ .

لقد أنهت أعمالها الهامة تلك المدرسة التى تقلد صدارتها «**محمد عبد الوهاب** بعد المرحلة التى أضطلع « **سيد درويش**» فيها بدور البطولة فى الربع الأول من القرن العشرين . ولقد قام جيل «**عبد الوهاب**» على أساس تلك المرحلة وغير متفصل عنها ، كما يبدو للبعض .

ومضى الوقت الى نهاية الستينات . وإذا بالثقافة المصرية برمتها ، تعبر جسراً مشوبا بالحساسية والتردد ولم تكد تعبره حتى وجدت نفسها فى طريق مغاير تماما ، طريق لم تتوقعه السينما المصرية ، ولم يكن الأدب ينتظره ، أو يتصوره تصوروا واضحا .. وكذلك كان واقع المسرح والموسيقى . وقتها راحت تتجمع أصوات ناقدة وتتعالى وتكتب المقالات وتعقد اللقاءات حول ما أسمته «**أزمة الأغنية العربية**» .. وكان صوت جيل «**محمد عبد الوهاب**» قد بدأ يخفت فى تلك الفترة ؛ صوت العباقرة : **عبد الوهاب ، القصبجى ، السنباطى ، الشريف ، الطويل ، الموجى ، حسين جنيد** وغيرهم .. ذلك الجمع الطيب الذى أطعمت مائدته السخية أرواحنا وغذت معظم أقطار المنطقة العربية على مدى حوالى نصف قرن (من حوالى ١٩٢٣ إلى ١٩٦٥) .

ولم تكن أزمة الأغنية المثارة وقتئذ ، إلا فى ذلك الهدوء ، وطابع الختام المحزن الذى خيم على هؤلاء الرواد ولابد من الاعتراف بأن تلك النهاية ، لم تكن نهاية مألوفة كتلك التى تختتم مرحلة وتقود الى أخرى ، بل كانت من نوع نادر ، تُختتم بها دورة كبرى لنهوض ثقافى وفنى عظيم .

لقد عرفت مصر «**عصر النهضة**» فى نهاية الثلث الأول للقرن التاسع عشر ، حوالى (١٨٤٠) ، وإلى بداية

الثلث الأخير للعشرين ، حوالى (١٩٦٥) ، بكل ما يشير إليه هذا المصطلح ، وكما عرفته ايطاليا فى **«عصر النهضة الايطالية فى القرنين ١٥ ، ١٦»** ثم أوروبا ، وكانت له من الأهمية ما كان وبرغم الفوارق مع عصر الثورة الصناعية فى انجلترا فى القرن «١٧» فقد حمل فى طياته الطابع نفسه ، بوصفه طريق الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة .

وبديهى أن خاتمة كل هذا ، لابد وأن تدفع الفنانين إلى الشعور بأسى بالغ ، وارتباك واسع المدى . وليس بموضع للشك أن ما كان يسمى بأزمة موسيقية فى نهاية الستينات ، قد اشتد حتى أصبحت أنغام الثمانينات ، وما بعدها ، تبدو وكأنها تبدأ من فراغ تام !! والحقيقة أن جملة من الأغانى القاهرية التى تنتج الآن قد لا تنقل إلينا تجربة شعورية واحدة ، بعيدة الأثر .

لقد دق ، **محمد عبد الرحيم المسلوب** بعصاه **«ومن معه»** لتتفجر النهضة الموسيقية المصرية وتأتى بأولى مراحلها التى هى أولى مراحل **التاريخ الموسيقى المصرى «المعاصر»** ، وذلك فى نهاية الربع الأول للقرن التاسع عشر .. ولم ينقطع التطور إذ امسكت قبضة **محمد عثمان** بالخيط ، واشبعته صلابة ، ثم اسلمته لثانى المراحل واهمها حيث تلقفه العبقرى **سيد درويش «ومعاصروه»** ، فمدّه الى أبعد نقطة ، لتأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة وأخيرة تلك التى تقلد فيها **«محمد عبد الوهاب»** الصدارة ، وتمتع داخلها بأطول نفس ، وأكبر قدر من التفنن ، فى الإبقاء على الخيط ممتداً وعلى الرغم من ذلك كان الغناء الليريكى ـــ الكلاسيكى (الذى عرف الدراما بكاملها مرة واحدة على يد سيد درويش ثم كف) كان هذا الغناء يُسلم الروح ..

اقول : على الرغم من كل العناد العبقرى **لمحمد عبد الوهاب**.وبعد ذلك لم يكن امراً طبيعياً أن تقف كل الأصابع والحناجر المؤدية مكتوفة الأيدى ، أمام صمت الأساتذة الكبار الذين انتهوا من أداء مهامهم ، إذ **« لا تترك الطبيعة شيئا فارغاً»** كما يقولون . الحقيقة أن الأغانى التى قدمها جيل **«الوهابية»** فى السبعينيات والثمانينيات ، لم تكن إلا نوعا من الإصرار على ملء الفراغ بالهواء ، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك مؤلف أو عدة مؤلفين موسيقيين كبار ، لتبدأ بهم دورة موسيقية جديدة . فما العمل !؟ لم يجد البعض ـــ والأمر كذلك ـــ بُداً من النزول إلى الحلبة ، التى تبحث عن لاعبين .. وانتشرت بديهيا الأغانى **«الخفيفة»** والخفيفة الى حد التطاير ، **«الأغانى الشبابية»** وذاعت أشباه المواهب ، واختفت كل شروط التمرّس والصوت القوى اللامع ، والدراسة الحقّة ، وأى مظهر للوعى النظرى الموسيقى !!

لقد قفزت تلك الأغانى الصغيرة امام كل سامع ، حتى لا تفوته ملاحظتها ، فهل حقا كان صمت الكبار هو وحده السبب لكل هذا الذيوع الذى تلقاه تلك الأغانى المطبوعة أو المذاعة ؟ كلا .. فذلك عامل واحد فحسب ، أما الانتشار على هذا النحو فله فى حقيقة الأمر أسباب فنية تفصيلية أخرى ، نابعة من قلب النسيج الموسيقى ، وبما يتطلب الآن منّا ، قدرا من التمهل والتفصيل فى القول ، فتلك الأسباب تشير ، على الأغلب ، إلى أهم قضايا الوضع الموسيقى الراهن .

يتشكل هيكل العمل الموسيقى

من عنصرين اثنين هامين : اللحن والإيقاع . والإيقاع وحده نوعان :

إيقاع خارجي يقدمه الطبل ، الدف أو الرق المصاحب للمغنى ، وإيقاع داخلى (داخل اللحن) يثيره وقع نغمات اللحن ، وتوالى هذه النغمات الصادرة عن المغنى أو العازف . وفى مسيرة التطور ، أضاف الإنسان إلى اللحن ألحاناً أخرى مصاحبة سميت **بالهارمونية أو البوليفونية** (وذلك وفقا لأوضاعها ونوع الصياغة) وكان التاريخ الموسيقى يركن مرة إلى الإيقاع الخارجي . ويأخذ فى تطويره ، ويمنحه الصدارة ، ومرة أخرى ، فى مرحلة أخرى ، يسعى نحو إنماء اللحن (والألحان المصاحبة) أولاً . والحال أن موسيقى القرن العشرين والنصف الثانى منه على الأخص ، تتميز بطابع إيقاعى بارز ، فعلى سبيل المثال تتجه موسيقى أوروبا إلى إعلاء شأن الإيقاع ، حتى ليتصدر أحيانا أكثر مؤلفاتهم جدية ، مثل الأعمال المكتوبة للأوركسترا السيمفونى ، ودور الأوبرا ، وهذه هى اسرة آلات الإيقاع تحتل نفس المكان ، خارج الأوركسترا أيضا ، فى فرقهم الخفيفة ، تلك المنكفئة ، وعلى مدى نصف قرن ، على خدمة حلبات الرقص ، والأشرطة الراقصة ، بالإذاعات الاوروبية .. وهذا الأمر ليس بخاف على المؤرخين ، الذين تنبهوا إليه مثلما تنبهت د/ **عواطف عبد الكريم** فى (محيط الفنون ــ مجلد الموسيقى) .

وتكفى الإشارة إلى أهم الأسماء فى عالم الموسيقى فى الوقت الراهن . **«سترافنسكى»** وهو أكثر المؤلفين جدية ، ثم التوقف عند رائعته المكتوبة للاوركسترا **«طقوس الربيع»** لكى نتذكر دوْر آلات الإيقاع التى لفت العمل بطابع إيقاعى لا يمحى .. اما أشكال الأغنية الأوربية الخفيفة ، فأكثرها ينشأ على أساس ثابت من ضرب إيقاعى بارز ومتكرر .. بل إن الاغنية تصنف هناك وتسمى باسم هذا الضرب مثل : **الباساتوقا ــ او ــ التانجو والرومبا** القدامى ، **والروك** الأحدث ، **والبوجى** ، **والكانترى والفاشون والفانك والريجا الآنية** .. كل تلك الضروب التى تدفع الى الرقص ، وتكاد تفقأ أذنك بينما يخفت اللحن المصاحب لها ، ويتقطع الى أجزاء مختصرة ، وصغيرة ، لكى يفسح مجالا اكبر لذلك الإيقاع المدوى .

ورغم كل شىء ، فنحن لا نشك لحظة فى أن هذا المنحى هو أحد متطلبات فن اليوم ، وربما اصبح ذلك ضرورة بسبب أن الإيقاع اللامع والمِلَحّ كان يبعث فى النفس قدرا عاليا من الشعور بالحركة الميكانيكية ، ونفى أى تصور عن ثبات الأفكار ، ودوام الحال على ما هى عليه أو جمود المكان .. الخ .. وعسى أن يكون فى ذلك نوع من التعبير عن تردد وقلق الإنسان كل هذا القلق ــ فى عالم اليوم . وبديهى أن اللحن يعرف الحركة الدائمة هو الآخر ولكنها ــ ربما ــ لا تفى بالغرض ، فهى ليست بميكانيكية على الإطلاق .

وعلى أية حال ، وبصرف النظر عن المبررات ، فإننا نلحظ أن الطابع الإيقاعى هو طابع المرحلة ، بمعنى أنه ضرورة فنية لا مهرب منها ، وذلك بالتحديد هو ما دفع بأغانينا «الشبابية» فى مصر نحو الانتشار ، فقد استثمرت أغلب هذه الأغانى الإيقاع العربى المُسمى **«المقسوم»** ثم إيقاع **«المصمود»** وأحيانا بعض الإيقاعات الاوربية الوافدة فى أشكال جاهزة ضمن **برامج آلات الأورج الكهربائية و«الصندوق الإيقاعى الكهربائى»** وذلك لتصنع

لنا ما لا يمكن وصفه بالشبابى ، وإنما بالأغنية الإيقاعية ؛ أى التى تسخر فيها كل قوى النسيج الموسيقى ــ من لحن مفرد (رئيسى) والحان ثانوية ان وجدت وصوت المغنى والآلات ، ومقاطع ومعانى وصياغة تلك النصوص الشعرية ، لإبراز العنصر الإيقاعى وحده .. وذلك يتم عادة بالضغط على نقرات الإيقاع من قبل العناصر الأخرى ، أو يتم بالعزف أو الغناء ما بين نقرات الإيقاع وبعضها . وذلك لإبراز النقرات نفسها . عملاً بالمثل القائل «**بضدها تتبين الأشياء**» .

وبالمناسبة ، فنحن نعجب تماما من ترديدهم كلمة:شبابية ونسأل مردديها : هل صُنفت مدرسة فنية واحدة ، على مدى التاريخ الفنى برمته ، سواء أدبية أم بصرية (نحت ، خزف ، تمثال ، تصوير، عمارة) أم سمعية موسيقية أو مسرحية ، تبعا لمرحلة من عمر الإنسان ؟

إننا لا نتردد أبداً فى وصف هذا الغناء ، بأنه ليس فنياً ، ولا مرضياً على الإطلاق ، ولقد كانت الأغنية الأوروبية مثل : الفانك فى الولايات المتحدة ، أو **البوجى** فى باريس ، تبتكر إيقاعها هذا ، وتؤلفه تأليفاً ولا تأخذه جاهزاً من التراث ، كما أخذ شبابنا إيقاع **المقسوم** أو غيره وعندما استجلبت الولايات المتحدة الأمريكية الزنوج من افريقيا ، تخلقت وعلى أسس إيقاعية وافريقية وزنجية ، أنواع موسيقية جديدة **كالجاز** ، **والبلوز** ، غير أنها هى وغيرها ، لم تكن لتُنشىء تياراً أو فناً حقيقاً لولا كل هذا التبدل ، وإعادة التركيب الذى طرأ عليها جميعاً .

فهل نُبقى نحن على سياسة استيراد الإيقاعات كما هى ؟

وإذا كانت الصفة الإيقاعية ضرورة ، فالأقرب الى التصديق هو أن الشبابية الذائعة لم تأخذ بالإيقاع أساساً لعملها بقصد الاستجابة لمتطلبات التطور ، أو وعياً منها بذلك ، بل لسهولة استخدام العنصر الإيقاعى ، إذ أن ابتكار أو استحضار إيقاع هو أمر أيسر ألف ألف مرة من ابتكار لحن ، أو حتى اقتباسه . ولو أن تلك العملية كانت عملية واعية (والفن عمل واع) لتمت معالجة الإيقاعات بإضافات من أى نوع .

نعرف أن للتطور ــ دائماً ــ وجهين ، فهو يدفع نحو الأسهل والأبسط من ناحية ، والأعقد والأكثر تركيباً من ناحية أخرى ، أما شبابيتنا تلك فلا تنشُد إلا السهل وحده ، وذلك يتأكد عندما نراها وقد راحت تردد ألحاناً تقارب الطابع الشعبى المُرتجل ، من حيث بساطة التركيب،وليس من حيث العمق وإحكام الصياغة ..

ونستطيع ملاحظة بعض الأسباب الأخرى ــ الكامنة وراء هذا النشاط بعيداً عن الحرفة الموسيقية حيث يتعلق الأمر بمتغيرات السوق الفنى ، كانتشار جهاز وشريط الكاسيت على مدى جماهيرى واسع ، بعد الستينات ، الأمر الذى تطلّب ، دون شك ، إنتاج أعداد وأعداد من الأغانى الدورية ، ومن ثم دفع بالهواة ، وغير المتخصصين ، إلى العمل الموسيقى ، من أجل سد هذا الاحتياج التجارى المتنامى .

إنها معادلة صعبة ، تختلط فيها أوراق كثيرة،ولكنها تميز دائماً فترات التردد والتخلخل ،بمعنى التى تتوسط مراحل النهوض والتطور . وأخيراً ، فإننا نقرّ أن باب النقاش لم يقفل بأوراقنا تلك وحدها ، ونسعى أيضاً لمزيد من المشاركة بمقال آخر ، لاحق ، حول الموضوع نفسه .

◆ حصاد الإبداع لعام ١٩٩١ فى الباليه

سـهام بيـومى

من ينقذ فن الباليه ؟!

الحديث عن فن الباليه فى مصر حافل بالمفارقات التى تصدمنا مع كل حقيقة نحاول معرفتها عن هذا الفن ، الذى ولد عملاقاً ، وأفرخت الدفعات الأولى نجوماً كباراً على المستوى العالمى بما قدموه من عروض ، وما حققوه من نجاحات داخل مصر وخارجها .

وأولى هذه المفارقات التى تواجهنا هو أنه بعد ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً على إنشاء مدرسة الباليه ، انكمش هذا الفن داخل جدران أكاديمية الفنون ، رغم تخريج مئات الراقصين المحترفين ، ولم يتم إنشاء فرقة محترفة للباليه إلا فى العام الماضى فقط . ومن حيث الكيف تردى تيار هذا الفن الذى قدر له يوماً أن يرتقى بالحس الجمالى لفن الرقص من خلال الارتباط به عالمياً وتطويره محلياً ليصبح فى النهاية مجرد (نمرة) تقدم فى المسارح التجارية والملاهى والفقرات التلفزيونية . والراقصون فى معظم الأحيان تلاميذ مدرسة الباليه وطلبة المعهد العالى الذين يسلكون الطريق إلى هذه الأعمال طوال سنوات الدراسة عن طريق أساتذتهم ، وبدرجة تحول معها بعض الأساتذة إلى متعهدين لتوريد الراقصين إلى هذه الجهات ، وأحيانا إلى بعض الاحتفالات والمناسبات الخاصة .

الأمر جد خطير ، لأن له دوراً كبيراً فى تحويل تلاميذ المدرسة فى سن مبكرة إلى السوق التجارى للفن بما يسوده من قيم هابطة . ومن المفروض أن تكون هذه السن هى مرحلة تكوينهم كراقصين على أسس علمية وفنية وإبداعية وتربوية ونفسية .

إن محاولة تتبع الأسباب وراء تدهور فن الباليه تضعنا أمام عدة خيوط تتداخل فيها النتائج بالأسباب فى سلسلة من التراكمات ، بدرجة تجعلنا نتساءل : هل يرجع ذلك إلى مجمل الظروف المحيطة بهذا الفن ، أم ترجع إلى عيوب أساسية كامنة فى إقامة مشروع الباليه نفسه منذ البداية فجعلته يفقد المناعة أمام التيارات المتردية فى الفن ، خاصة أن فن الباليه فى مصر حديث نسبيا لم

تتوافر له التقاليد الراسخة فى أرض الواقع بالقياس إلى فنون أخرى كالمسرح والسينما مثلا ، خاصة مع غياب الوعى النقدى للباليه ؟ والأمر يتعلق أساساً برؤية وسياسة عامة لفن الباليه ، وفى غياب هذه السياسة والرؤية التى تستند إليها أصبح فن الباليه نهباً للنزعات الشخصية للقائمين عليه ؛ وأصبح هناك مستفيدون من هذه الأوضاع ، ارتبطت مصالحهم بها وتكيفت من خلالها ، وإذا كانت هناك جهود تبذل فى الأكاديمية منذ سنتين لصياغة لوائح جديدة وتنظيم العمل والدراسة داخل المعاهد بما فيها معهد الباليه ، فإن هذه اللوائح لن تكتسب قيمتها الحقيقية إلا بوجود الأشخاص الذين يسعون بجدية وإيمان حقيقى لتطبيقها وتطوير الدراسة بالمعاهد ، وإلا ستتحول بدورها إلى بنود شكلية يسهل التحايل عليها . وقبل الخوض فى الحديث عن مشاكل الباليه سنحاول فى البداية التعرف على الظروف التى أحاطت بنشأته فى مصر ، وطبيعة هذا الفن وخصوصيته ، والكيفية التى يتم بها إعداد راقص الباليه .

أنشئت مدرسة الباليه المصرية عام ١٩٥٨ تحت إشراف د . ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها ، حيث أنيط به بناء المؤسسات الثقافية فى إطار خطة ثورة ٢٣ يوليو فيما يتعلق بالثقافة ، وتم الاستعانة بمجموعة الخبراء السوفيت من **البولوشوى** الذى يعتبر أكبر خبرة عالمية فى الباليه . وأنشئت المدرسة المصرية على غرار المدرسة الروسية ، وتم تكوين أول فرقة للباليه من خريجى الدفعات الأولى للمدرسة ، وقدمت الفرقة عروضا لمجموعة من الباليهات الكلاسيكية ومنها تكوين ريبرتوار الفرقة والتى يعتبر مستوى أدائها مقياساً لمستوى الفرقة ، ولاقت هذه العروض نجاحاً كبيرا بالمستوى الذى ظهرت به ، وبرز من خريجى الدفعات الأولى العديد من الأسماء اللامعة ، ومنها تشكلت نواة الباليه المصرى ، وتم إرسال بعض الراقصين إلى منح دراسية فى الاتحاد السوفيتى ، وشاركوا خلالها فى أداء بعض العروض ، كما حققت الفرقة نجاحاً فى العروض التى قدمتها فى عدد من الدول ، وأتاح لها ذلك فرصة للاحتكاك بالخارج واكتساب الخبرات .

وتوافرت فى تلك الفترة عدة عوامل تضافرت لخلق بداية قوية للباليه المصرى قلما تتوافر لراقص باليه ، وتمثلت فى إشراف الدولة واحتضانها للتجربة من خلال كافة المؤسسات المعنية ، وتوفير الإمكانيات المادية اللازمة . والرعاية للتلاميذ صحيا وتعليميا وتدريبيا ، وتوافر الخبرة الممثلة فى الخبراء السوفييت ، ووجود دار الأوبرا بإمكانياتها الكبيرة ، مما ساعد على نجاح العروض والتفاف الجمهور حول التجربة .

أما عن النظام المتبع فى تدريس الباليه فى الدراسة ، فإن التلميذ يلحق بالمدرسة من سن تسع سنوات وتستمر الدراسة تسع سنوات ، إلى نهاية المرحلة الثانوية يدرس التلميذ خلالها دراسة فنية بجانب المواد الدراسية المتبعة فى التعليم العام ، ويتخرج فى نهايتها راقص باليه محترفاً . فمهمة المدرسة إذن إعداد الراقص المحترف . أما المعهد العالى للباليه فهو للتزود بالدراسة العلمية المتخصصة من خلال قسمين بالمعهد : قسم التدريس ومهمته تخريج مدرسين للمدرسة ، وقسم الإخراج للتخصص فى إخراج وتصميم عروض الباليه . أما فرق الباليه فمنها الفرقة الطليعية للمعهد التابعة للأكاديمية ، والأداء فيها مرتبط بالعام الدراسى ، ثم الفرق المحترفة وهى التى يتم تشكيلها

لاستيعاب الخريجين ، وتمارس عملاً احترافياً ، وهى فرق ليس لها وجود ، سوى الفرقة التى تم تشكيلها فى الأوبرا فى العام الماضى فقط ، أى أن المعهد ظل على مدى ثلاثة وثلاثين عاماً بلا فرق لاستيعاب الخريجين من الراقصين ، وهؤلاء ظلوا طوال السنوات الماضية يعملون بالفرقة الطليعية ، مما خلق وضعا شاذاً فى الفرقة ، اختلطت فيه الهواية بالاحتراف وترتبت على ذلك مشاكل أساسية سيأتى الحديث عنها .

وراقص الباليه مثل اللاعب الرياضى ، يمارس الرقص عدة سنوات يكتسب خلالها المزيد من الخبرة واللياقة ، ثم يبدأ العدّ التنازلى مع التقدم فى العمر ، حيث يُبلغ متوسط عمر الراقص حوالى ٢٠ سنة ، إذا كانت الظروف مهيأة له تماماً ، ثم يعتزل بعدها أى فى حوالى سن ٣٢ سنة ، ويفترض بعد الاعتزال ان يتجه للعمل فى مجالات الباليه المختلفة مزوداً بخبرة الرقص ، كالتدريب والتصميم والإخراج والتدريس .

ومر الباليه فى مصر خلال سنوات السبعينيات بالعديد من الظروف والأحداث التى أثرت على هذا الفن بشدة ، ولم تكد أقدامه تثبت بعد بقوة فى أرض الواقع . ومن هذه الأحداث حريق الأوبرا عام ١٩٧١ . وكان وجودها أحد عوامل نجاح الفرقة بما توافر فيها من إمكانيات وتجهيزات ووجود جمهورها الذى التف حول التجربة ، وكان مهيأ لاستقبالها وانتشارها من خلاله ، وقدمت بعدها الفرقة عروضا بمسارح أخرى لكنها كانت تفتقد للإمكانيات والتجهيزات مثل مسرح البالون ، كما قامت الجماعات الدينية بحرق ديكورات العروض قبل تقديمها بقاعة جامعة القاهرة . ومن الأحداث التى أثرت بشدة على مسار الباليه ، وهو ما جرى أثناء تولى د . **رشاد رشدى** رئاسة الأكاديمية بعد إنشائها حين أصدر قراراً عام ١٩٧٦ بإنهاء خدمة الخبراء السوفييت بالأكاديمية ، ومنها معهد الباليه ، وذلك تمشياً مع الاتجاه السياسى السائد دون مراعاة مصلحة الدراسة ، إذ تم ذلك فجأة ، وفى منتصف العام الدراسى ، ودون وجود من يحل محل الخبراء ، وكان معظم خريجى الدفعات الأولى فى بعثات بالخارج ، والقلة الموجودة لم تكن معدة ، وليس لديها الخبرة ، فأصبحت المدرسة والمعهد بلا كوادر ولا خبرات .

أثناء تولى د . **رشاد رشدى** الرئاسة الأكاديمية أيضا ، قُدم عام ١٩٧٧ نص مسرحى هو (**عيون بهية**) من تأليفه ، ومن أجل تقديم هذا العرض أصدر قراراً بإلغاء الموسم الفنى لفرقة الباليه . كى يتفرغ الراقصون للمشاركة فى المسرحية ، وكان ذلك على حساب فن الباليه الذى يستلزم استمرارية العروض ، حتى لا يتأثر مستوى الراقص . وصاحبت ذلك ظاهرة خطيرة استشرت فيما بعد ، هى الطفرة فى أجور الراقصين عما كانوا يتقاضونه فى الفرقة ، إذ دفعت هذه الظاهرة الراقصين فيما بعد للعمل فى المسارح وبرامج التليفزيون والملاهى مقابل أجور مرتفعة لا تقارن بأجور الفرقة ، فضلا عن أن هذه الأعمال لا تتطلب مجهوداً مثل التدريب الشاق والإعداد الذى يستلزمه فن الباليه .

وأدت هذه المقدمات الى هجرة عدد كبير من أفضل راقصى الباليه إلى أوروبا وأمريكا ، حيث حققوا هناك نجاحاً كبيراً لوجود فرص لا تتوافر لهم هنا ، وكان ذلك أيضا خسارة كبيرة للباليه المصرى .

وأثرت هذه العوامل مجتمعة على الفرقة وأدت إلى انكماشها خاصة بعد حريق الأوبرا ، فاحتضنت الأكاديمية

الفرقة حتى تتم تهيئة الظروف لتكوين فرقة محترفة ، واندمجت فرقة باليه القاهرة مع الفرقة الطليعية ، أى الدارسين مع المحترفين ، واختلطت أهداف الاحتراف بأهداف الدراسة . ولأن المشرفين على الفرقة هم أساتذة المعهد العالى وهم فى الوقت نفسه الذين يقومون بالتدريس فى المدرسة فقد اختلطت الأهداف فى كل منها ، وتداخلت السياسات وتضاربت ، وأصبح التلاميذ يُدفعون للعمل الخارجى عن طريق أساتذتهم الذين يتحكمون فى مصيرهم .

ومع زيادة التراكم فى هذه المشاكل اختلفت وجهات النظر بين الأساتذة المسئولين فى معهد الباليه ، وترى د . **ماجدة عز** عميدة المعهد حالياً أن العيب ليس فى نظام التدريس ولكن فى عدم استثمار نتائج سنوات الدراسة وتتويجها من خلال غياب الفرق المحترفة لاستيعاب الراقصين ، وهناك أمل الآن بعد إنشاء فرقة الأوبرا فى أن لا تهرب العناصر الجيدة للبحث عن فرص فى الخارج ، ويؤكد د . **عادل عفيفى** رئيس قسم التدريس ، وجهة النظر نفسها ، وهى أن سبب هذه المشاكل ليس فى نظام التدريس وإنما فى ضرورة وجود أماكن مناسبة للعرض . وهذا ما تحقق بعد إنشاء الأوبرا .

ويقول د . **عصمت يحيى** الأستاذ بقسم التدريس إن مشكلة الباليه بدأت بمفاجأة إنهاء خدمة الخبراء السوفييت : إذ كان ينبغى أن يتم ذلك تدريجيا على مراحل وتسبقه خطة إعداد للكوادر التى تحل محل الخبراء من خلال رؤية يتم على أساسها تطوير الباليه والحفاظ على مستوى الباليهات الكلاسيكية ، مع الاهتمام بالمنح والبعثات للاطلاع على أحدث ما وصل إليه الباليه من تطورات فى الشرق والغرب ، كذلك فإن انعدام الرعاية فى المدرسة أثر على مستوى الراقصين ، ووصل الأمر إلى درجة أنه لم تكن هناك عربات لنقل التلاميذ من المناطق البعيدة مما جعل القبول بالمدرسة يقتصر على الأحياء القريبة .

وتتحدث د . **ماجدة صالح** ، أول من تولى عمادة المعهد من بين خريجيه ، من خلال خبرتها ، فتقول : أصابنى الذهول إثر عودتى بعد أحد عشر عاماً فى الخارج من التغيرات التى طرأت على المعهد ، سواء فى تغير القيم والتقاليد التى نشأنا عليها ، أو تدهور المعهد نفسه من إهمال للمرافق والصيانة ، فى قاعات التدريب والتجهيزات والورش . وكأن هناك عدم استجابة متعمدة للمطالبة بإنقاذ الورش التى تقوم بتصنيع الملابس والديكورات . حتى فى أبسط الأمور ، وأهمها مثلا إعداد أحذية الباليه **الضرورية فى أداء بعض الحركات الهامة ،** ولم يكن هناك أى تجاوب معى ، مما اضطرنى فى النهاية لتقديم استقالتى . وعن مشكلة العمل الخارجى للطلاب ، فترى د . **ماجدة صالح** أن ذلك قد حدث عندما ضحت فرقة الأكاديمية براقصين محترفين ، عندما تم دفع الطلبة إلى الأعمال الخارجية عن طريق أساتذتهم فى غياب فرقة محترفة خلال السنوات الماضية ، وعدم وجود صورة واضحة للمستقبل بالنسبة للطلبة مما يدفعهم للاستجابة للعمل الخارجى فى سنوات الدراسة لتأمين مستقبلهم ، ومشكلة بعض الأساتذة هى أن تلاميذهم أصبحوا ينافسونهم فى سوق العمل الخارجى ، وكذلك فأولياء الأمور يساهمون بدور فى ذلك بسعيهم وراء المكاسب المادية .

ويطرح د . **يحيى عبد التواب** الأستاذ بقسم الإخراج ، مشكلة الباليه فى إطار رؤية عامة فيقول : رغم ما أحاط الباليه من اهتمام الدولة فى المرحلة الأولى من عام ٥٨ إلى ٦٧ ،

فإن بذور الهزيمة كانت موجودة فى المجتمع ، مما يدل على أن الأشياء فى جوهرها لم تكن من الصلابة والتكوين السليم مما يجعلها تبقى لنفسها الاستمرار والتطور ، فلم يصاحب الاهتمام بالباليه وضع استراتيجية للتغيرات التى ستطرأ عليه ، وهى خطة لا يمكن أن يضعها أحد من خارج البلد ، فرغم ما قدمه الخبراء السوفييت ، فإن مهمتهم كانت فى إنشاء المدرسة ، ولم تستطع اللوائح والقوانين أن تستوعب هذه التغيرات فيما بعد ، هذا بالإضافة إلى الظروف المحيطة بالراقصين ، مثل عدم وجود ضمانات لهم بعد الاعتزال الذى يتم عادة فى سن مبكرة جداً عن سن المعاش .

ويثير د . **عبد المنعم كامل** رئيس قسم الإخراج بالمعهد ، والذى تولى الإشراف على فرقة الأكاديمية خلال السنوات الماضية ، ورئيس فرقة باليه الأوبرا حاليا ، جوانب أخرى للمشكلة فيقول : فى البداية كان هناك إقبال على المدرسة ، وكان ذلك أمراً هاماً لاختيار أفضل العناصر الموهوبة بين عدد كبير من المتقدمين . والآن قل الإقبال على المدرسة ، وقلت فرص الاختيار ، وهذا يؤثر بدوره على إمداد الفرقة بالعناصر الموهوبة ، وانصرف الراقصون إلى الدراسات العليا والحصول على الدكتوراه التى تستغرق عشر سنوات من عمر الراقصين ، ويؤثر على مستواهم ، لعدم تفرغهم . قلت له : لكنك أنت نفسك حصلت على الدكتوراه خلال سنوات الرقص ، وعملت أستاذا بالمعهد فضلا عن تولى مسئولية الفرقة ، فلماذا لم تتفرغ للرقص ؟ فأجاب : لأن البلد تريد دكتوراه ، وقد أجلتها حتى سن الثلاثين حيث لم يكن من سبيل للرقص سوى من خلال المعهد والفرقة التابعة للمعهد بعد حريق الأوبرا ، وهذا يستلزم الحصول على الدكتوراه ، ومعظم الخبراء السوفييت الذين درسنا على أيديهم لم يحصلوا على الدكتوراه ، ولقب بروفيسير حصلوا عليه بالخبرة . المشكلة لم تكن فى طرد الخبراء السوفيت ، ولكن فى سوء إدارة من تولوا بعدهم ، فقد تكالبوا على المناصب لاستكمال النصاب القانونى على حساب الرقص ، ووضعوا العقبات أمام المواهب الحقيقية ، فأصبح الراقصون يعتزلون فى سن مبكرة ، ولا تتعدى سنوات الرقص خمس سنوات ، يسعون بعدها للالتحاق بالجامعة لتأمين مستقبلهم . وإنشاء المعهد

ويمضى د . **أحمد جمعة** فى الحديث فيفجر أخطر قضية يواجهها ، وهى اشتغال التلاميذ ، الذى يهدد فن الباليه كله فيقول : فى البداية كان من المحظور على التلاميذ الاشتغال بأى عمل خارجى ، ونظراً لوقوع الطالب تحت سلطة الأستاذ فضلا عن الإغراء المادى ، فقد بدأ التلاميذ يتجهون للأعمال الخارجية على حساب التدريب الدراسى والتحصيل العلمى ، وبعض أولياء الأمور أصبحوا يحثون أولادهم على ذلك للتكسب من ورائهم .

وباعتبارك كنت مشرفا على المدرسة ، ما هى الإجراءات التى اتخذتها فى مواجهة ذلك ؟ فقال : من الذى يطبق اللائحة ؟ إن المسئولين عن تنفيذها هم أنفسهم الذين يدفعون التلاميذ للعمل ، ويقبضون من ورائهم . عميدة المعهد مثلاً ، بسبب المشاركة فى احتفالات أعياد الطفولة أو أى نشاط خارجى ، توقف البرنامج الدراسى حتى ولو كان ذلك ضد خطة الدراسة ، بدعوى الاشتراك فى الأعياد القومية . اكتشفت فى إحدى المرات أن أحد الأساتذة يأخذ بعض الطالبات للرقص فى **حفل عيد ميلاد شخصية سعودية** ، وتم التحقيق مع الطالبات

وفصلن لمدة أسبوع ، أما الأستاذ نفسه فلم يتم التحقيق معه ، كما اكتشفت أن أحد الطلبة كوّن فرقة زفّة . لقد فقدنا السيطرة على التلاميذ لأنهم يعملون تحت وصاية الأساتذة .

وبطرح القضية على د . ماجدة عز عميدة المعهد ، قالت : للأسف إن أولياء الأمور هم الذين يدفعون بأبنائهم إلى العمل بسبب تغير الظروف المعيشية وصعوبتها .

ولماذا لا تشترطون عليهم عدم مزاولة التلاميذ لأى عمل خارجى عند إلحاقهم بالمدرسة ، خاصة أن اللائحة تنص على ذلك ؟ فقالت : من الصعب اشتراط ذلك فى ظل الظروف الحالية ، فماذا نقدم نحن لهم من إمكانيات ؟ تلك عوامل لابد من وضعها فى الحسبان ، ونحن نحاول أن ننظم الأمور ، والمشكلة أكبر بالنسبة للطلبة الكبار الذين يعملون فى مجالات بعيدة عن الباليه ويتقاضون أجور محترفين ، أما التلاميذ الصغار فهم يعملون من خلال جهاز التليفزيون فى عيد الطفولة والاحتفالات والمناسبات القومية ، وهى فرصة لعرض نشاطهم من خلال جهاز إعلامى .

● وهل يخضع هذا النشاط للبرنامج الدراسى أم أنه منفصل عنه ؟

— نحن نغذى الأجهزة الإعلامية بنشاط الباليه عموماً ، لكن الأعمال الخارجية الأخرى ينبغى أن تكون بعلم المعهد ، ويتم الموافقة عليها حسب طبيعة النشاط نفسه .

ويتحدث د . عصمت يحيى ليصل بالمشكلة إلى مداها قائلاً : هناك نوعان من العمل الخارجى ، نوع يتم بعلم المعهد وعن طريق الأساتذة ، ونوع يتم بدون علم المعهد ، لكن ذلك ليس هو الفيصل فى الأمر . إن بعض الأعمال يتقاضى فيها التلاميذ أجراً ، والبعض الآخر يقبض فيه الأساتذة الأجر ولا يعطون التلاميذ شيئاً ، حتى أن أولياء الأمور هم الذين يحتجون على عمل أبنائهم بدون أجر . والأعمال التى يشارك فيها التلاميذ معى ، يتقاضون عنها أجراً ، فى البداية كنت أقوم بتنظيم عروض أعياد الطفولة وأعياد أكتوبر ، وكانوا يهاجموننى بدعوى أننى أشغّل الطلبة ، والآن أصبحت العميدة د . ماجدة عز تنظيم عروض أعياد الطفولة بعقد مع التليفزيون تعطى منه التلاميذ مبالغ تافهة . ومعظم العقود التى يتعاقد فيها الأساتذة للعمل فى المسارح أو غيرها ، يتم فيها الاستعانة بتلاميذ المدرسة ، والنتيجة تشتت جهود التلاميذ طوال العام لارتباطهم بأعمال خارجية ، وعدم تفرغهم للدراسة ، وزيادة نسبة الرسوب ، حتى أنه منذ ثلاث سنوات كانت نتيجة الثانوية العامة : لم ينجح أحد أى لم يوجد طلاب فى المعهد للدفعة التالية . وعموماً فأنا أدير مدرسة خاصة ، ولست محتاجاً للاستعانة بالتلاميذ فى الأعمال الخارجية ، لكن مادام المبدأ قائما فلن أستثنى نفسى منه ، وأنا أعطى التلاميذ أجراً لكن غيرى لا يعطى ، وأرحب تماماً بمنع التلاميذ من أى عمل خارجى بشرط أن يسرى ذلك على الجميع .

إلى هذا الحد تبدو والصورة مفزعة وخطيرة ، وكل ما حاولته هو نقل وجهات النظر والاتهامات المتبادلة بين الأطراف الذين يساهمون فى خلق هذا المناخ المتردى ، الذى يتم فيه تنشئة تلاميذ مدرسة الباليه ، والأمر الخطير المترتب على ذلك هو أن يتحول الاتجاه فى الالتحاق بالمدرسة من أولياء الأمور الذين يتوافر لديهم الوعى بالقيم الفنية الرفيعة لفن الباليه إلى نوعية أخرى من أولياء الأمور تحاول أن تستثمر أبناءها فى سوق الفن التجارى ، بحيث يصبح المعهد مع

الوقت هو البديل لشارع محمد على . ومن المؤسف أيضا أن يتم ذلك تحت سمع وبصر المسئولين فى الأكاديمية ، والمصيبة الأكبر ألا يكونوا على علم بها ، وأن يتم ذلك على أيدى الأجيال الأولى من فنّانى الباليه ، الذين تربوا على القيم الفنية الرفيعة ، ولاقوا كل الاهتمام والرعاية ، فهم الذين يتولون المسئولية الآن داخل المدرسة والمعهد .

وهذا ينقلنا إلى قضية أخرى وهى أنه رغم صدور اللائحة وتطبيقها مع بداية هذا العام ، فلم تستطع أن تمنع الثغرات الموجودة حتى الآن ، بما يعنى أن الأمر ليس مرتبطاً باللائحة قدر ارتباطه بمن هم قائمون على تنفيذها ، مما يستدعى إعادة النظر فى العناصر التى تحاول خلق هذه الثغرات واستغلالها لمصالحهم الشخصية .

ماذا حققت اللائحة حتى الآن ، وما هى هذه الثغرات الموجودة ؟

يقول د . محمد بسيونى الأستاذ بالمعهد : أخذنا قراراً فى مجلس المعهد بمنع عمل الطلبة إلا مع الأساتذة ، مع أنه من المفروض أن يُمنع ذلك منعاً باتاً ، لأن الأساتذة أنفسهم من المفروض ألا يعملوا إلا بإذن من رئيس الأكاديمية ، ومعظم الأعمال الخارجية فى السوق ، كالمسرح مثلا ، يمكن لأى راقص أن يقوم بها ولا تتطلب راقص الباليه . والعمل الخارجى يرجع أساساً إلى عدم وجود فرق لاستيعاب الراقصين بعد تخرجهم ، وفرقة الأوبرا التى تكونت هذا العام لا تستوعب إلا أعداداً قليلة من الخريجين ، وبالتالى يتجه الباقون للعمل فى مجالات أخرى ، ويبدءون ذلك منذ سنوات الدراسة . وقد انفصلت الفرقة عن المعهد هذا العام ، وتم الفصل بين العمل الدراسى والعمل الاحتراف ، كذلك ينبغى الفصل بين المدرسة والمعهد العالى على وجه السرعة لأن تلاميذ المدرسة فى مرحلة الإعداد للرقص ، أما طلبة المعهد العالى والدراسات العليا فهم راقصون محترفون ، وذلك حتى يتم إنقاذ ما يمكن إنقاذه ، وألا يقتصر تقديم عروض المعهد على أساتذة بعينهم ، كذلك فالأعياد القومية وما يقدم فيها من عروض لا تستلزم الاستعانة بطلبة مدرسة الباليه . إذ يمكن للتلاميذ أن يقوموا به ، بل إننا لو قارنا طلبة المدرسة بطلبة مدرسة الباليه فى نادى الشمس لوجدنا أن طلبة نادى الشمس أفضل ، فهم يتلقون تدريبا أفضل وأكثر انتظاماً ، كذلك توجد لديهم إمكانات لا تتوافر فى المدرسة مثل القاعة المكيفة .

ويقول صلاح الدين حفنى المشرف حاليا على المدرسة : بعض الأساتذة للأسف لا ينفذون القانون أو اللائحة ، والأعمال التى يقومون بها فى الخارج بالاستعانة بالطلبة ليس لها علاقة بفن الباليه ، وهذا يؤثر على مستوى التلاميذ فضلا عن أن هذه الأعمال التى تتم بدعوى المشاركة فى مناسبات قومية يستغرق الإعداد لها معظم العام الدراسى فتكون على حساب الدراسة ، والعام الدراسى نفسه غير كاف فهو لا يتجاوز خمسة شهور تدريب ، عدا فترة الامتحانات ، والتلميذ يحتاج إلى فترة تدريب طويلة خلال العام لأنه فى الإجازة الصيفية ينقطع عن التدريب ، فيحدث ضمور فى العضلات ، ثم نبدأ مع بداية العام فى إعادة إعداده من جديد ، لذا لابد أن يكون التدريب موسميا من خلال برنامج محدد .

وتقول د . **علية عبد الرازق وكيلة** المعهد : بدأ هذا العام تطبيق اللائحة حيث يتضمن المنهج الرقص الحديث الذى سيبدأ مع المدرسة الجديدة ، وكذلك تكوين الفرقة الطليعية ووضع لوائح لها ، وستضم طلبة المدرسة

والمعهد العالى والدراسات العليا ، باعتبارهم طلبة ، كما بدأنا فى تنظيم الدراسات العليا بعد أن كانت متوقفة ، وفى مساعدة المعيدين على تنظيم أوقاتهم بين الدراسة والتدريس والرقص ، وهذا سوف يرتفع بمستوى الدراسة لوجود فنانين مثقفين ، وكذلك بدأنا بإصلاح المعهد وصيانته وإصلاح الورش التى ستعطى دفعة كبيرة لرفع مستوى المعهد . أما بالنسبة لعمل الطلبة فى الأعمال الخارجية ، فلا نستطيع أن نقول إنها توقفت ، وقد نشرت صحيفة الوفد منذ فترة قليلة ، أن عميدة المعهد اصطحبت الطالبات للرقص فى عيد ميلاد شخصية عربية بفندق ماريوت ، وفى رأيى لابد أن يُفصَل أى طالب يمارس مثل هذه الأعمال ، حتى لو صُفِّيَ المعهد إلى النصف ، وأن يكون هناك تعهد من أولياء الأمور بعدم اشتغال أبنائهم فى أى عمل **خارجى** عند إلحاقهم بالمدرسة سوى فرقة الأوبرا ، فالعمل الخارجى يمكن لأى راقص عادى أن يؤديه ، ولا يحتاج إلى فن الباليه .

والغريب أن يعلن التليفزيون عن طلب راقصين تنطبق عليهم شروط المدرسة ، فى حين أنه يستطيع بإمكانياته أن ينشىء مدرسة ال اقصين حسب احتياجاته ، فإعداد راقص الباليه يتطلب مجهودا شاقا على مدى تسع سنوات ، وليس ذلك فى النهاية من أجل أن يقف ككومبارس خلف الراقصات والمطربات .

ويجب فى النهاية أن يقتصر نشاط الفرقة الطليعية على البرنامج الدراسى مع إقامة حفل فى نهاية العام. تتويجا لنشاطها ، وإعادة تكوين ريبرتوار الفرقة الكلاسيكى ، وتقديم العروض القديمة من خلال التليفزيون ، والغريب أنه لا يعرضها بدعوى إنها أبيض وأسود ، فى حين يقدم أفلاماً قديمة أبيض وأسود ، وكذلك يجب تطوير الرقص المصرى من خلال الارتباط بالأساطير الشعبية وإتاحة سفر الطلبة المتفوقين من **خلال جهاز الشباب ، وكل ذلك ستظهر آثاره بعد سنوات .**

وتقول د . **ماجدة صالح** : لابد أن يرفع الجميع أيديهم عن العمل الخارجى ، وبالنسبة لإعفاء هيئة التدريس فالمسألة تحتاج إلى تنظيم من خلال برنامج ملزم حتى يتفرغ الطلبة للتدريب الدراسى اليومى ، فعندما كنت عميدة منعت الطلبة من الاشتراك فى أعياد اكتوبر ، ولابد من إنقاذ المدرسة لأن المعهد بدون المدرسة لا دور له ، كذلك لابد من الاستفادة من الخبراء الأجانب الذين يأتون ويذهبون دون الاستفادة منهم .

ويقول د . **يحيى عبد التواب** رئيس لجنة تطوير اللائحة بالأكاديمية : لابد من الفصل بين المدرسة والمعهد ، وذلك أمر يحتاج إلى إعداد إدارى وفنى لأن وجود المدرسة فى أحضان المعهد أثر عليها سلبياً ، فلم يسمح بالتدريس فيها إلا لأعضاء التدريس **بالمعهد** ، وجعل القوانين التى تحكم أعضاء هيئة التدريس بالمعهد تؤثر عليها **سلبيا** ، كذلك فإن العمل فى المناسبات القومية يستنفد طاقة التلاميذ التى ينبغى أن توجه للدراسة ويتم على حسابها ، ونتجت عن ذلك حالة استعجال فى تقديم العروض بالعناصر البشرية نفسها سواء فى التصميم أو الإبداع ، ولذا يجب استخدام هذه العناصر بشكل **أفضل من خلال التنوع فى العروض التى تزيد الخبرة .**

هذه هى أهم المشاكل التى عملت على تدهور فن الباليه المصرى ، وهذه هى المقترحات التى يطرحها الأساتذة المتخصصون من أجل استنقاذ الموقف وتدارك الوضع المتردى ، فكيف تأخذ هذه المقترحات والحلول طريقها إلى التطبيق ؟ ! هذا هو السؤال .

علاء عريبى

قضايا ثقافية .. بلا ساحة

ما هى القضايا الثقافية التى أثيرت العام الماضى على الساحة الثقافية ؟! سؤال فى غاية الصعوبة ، لو كان عن أهم إصدارات العام ، لكانت الإجابة فى غاية اليسر ؛ لكن ــ للأسف ــ السؤال يطالب : بالقضايا الثقافية ، بمعنى أوضح ، قضايا الساحة الثقافية ، ووجه الصعوبة ليس فى افتقارنا للقضايا . بل فى غياب الساحة عينها . الساحة الثقافية الحقيقية التى تفرز القضايا وتعمل على تحليلها ومناقشتها من خلال أطراف التحاور . الساحة التى تطرح هموم وآمال أفرادها . لو كانت هذه الساحة موجودة بالفعل ، لأعيد النظر فى تشكيل **إتحاد الكتاب** ولجان الجوائز ، وكل اللجان المعنية بالثقافة ، وأعطيت الفرصة لكل الأجيال إعلامياً . لو أن هذه الساحة موجودة لوُجدت متابعة نقدية حقيقية لأعمال المبدعين ولو أن هذه الساحة موجودة ما حاول البعض اغتيال **أحمد عبد المعطى حجازى ، وما انصرف بعض المشتغلين بالثقافة إلى الكتابة ــ فى منابرهم ــ عما يصبون إليه سياسياً ، وما تجرأ البعض على مهاجمة كتاب مصر ومبدعيها . سأحاول مع ذلك قراءة بعض اهم القضايا التى اثيرت على الساحة الثقافية الشعبية وهى على حد متابعتى لا تتجاوز أصابع اليد** الواحدة .

مدخل الحرافيش :

من أهم القضايا التى افتعلت افتعالا على الساحة الثقافية / الشعبية ، والتى أزاحت الغطاء عن رائحة كريهة . قضية الصفوة والحرافيش » . أو «صفوة ــ حرافيش » ، هكذا صيغت وأثيرت وانتشرت .. لمجرد أن أحمد عبد المعطى حجازى ذكر فى افتتاحية أعداد « إبداع » الأولى : **« المجلة لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر»** وأضاف : **« فالمبدعون فى كل أمة وجيل ، أفراد ، لكن هؤلاء المبدعين**

وهم الصفوة التى تجسد عبقرية الأمة .. فماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى لأوساط الناس وعامتهم فى هذه المجلة ؟، أقول ــ والقول لحجازى ــ: يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف الإبداع» . هذه الجمل الواضحة والمباشرة ، تحولت إلى : **« قدم حجازى تصنيفاً يقول : إن هذه المجلة تنشر للصفوة وليس للحرافيش ، ويبقى للحرافيش أن يقرأوها» .. واضافوا ــ: ولم يوضح حجازى من هم « الصفوة ومن هم «الحرافيش» والشىء الوحيد الذى اعتقده وراء افتعال هذه القضية وتحويرها إلى هذا التصنيف الطبقى ، هو خوف البعض من عودة حجازى إلى** مصر ؟ هذا البعض كان وراء دفع الشباب من المثقفين والصحفيين للهجوم على **حجازى** .

ومع أن هذه القضية انتهت ، ولم يفلح فيها فريق الهجوم فى النيل من **حجازى** ومع أنها كانت مفتعلة . إلا أننى أعتقد تماما فيما قاله **«حجازى»** فيها ، خاصة أن الساحة الثقافية محتشدة بالمدعين إبداعيا . الذين يزعمون كتابتهم للقصة والشعر والرواية والنقد ، والأمثلة كثيرة بمختلف الأجيال الأدبية ــ إن جاز المصطلح ــ ولو تناولنا الأعمال تناولا جديا ، أو حتى الأسماء المطروحة ، لن نخرج بأكثر من مبدعين أو ثلاثة فى كل جيل بل ربما نقف على واحد فقط .

أما إذا قرأنا الأعمال ، أو بمعنى أوضح أعمال المدّعين لوقفنا على تشابه ورداءةٍ يُبعدان عن الإبداع الحقيقى الذى يشمل ــ فى رأيى ــ التفرد فى التجربة والتعبير والبناء . وبغض النظر عن هذا لا أعرف لماذا نقدم دائماً ــ على اغتيال رموزنا ؟!

ومن القضايا التى افتعلت ــ أيضا ــ افتعالا فجاً ، محاولة النيل ــ من مبدع موهوب مثل **جمال الغيطانى** ، واتهامه بالسطو على فقرات من كتاب **«بدائع الزهور» لابن إياس** . ولو كان المتقفعون ، الذين استغلوا منابرهم للهجوم على **الغيطانى** فى أعماله ، قد فتحوا ساحة للتحاور حول ما يثيره ، لوقفوا على سلبيات أكثر من التى تناولها الغيطانى بصفحته ، خاصة فى ظل تفشى سرقة البعض ــ بشكل فردى وجماعى بدور النشر الخاصة ــ للتحقيقات القديمة .

اللجان الثقافية

بالطبع لم يكن أحد يتوقع أن يرفض صاحب الجيمات **(حسن طلب)** جائزة الدولة التشجيعية للأسباب التى ذكرها ، ولا حتى هو نفسه ، كان يتخيل أن يأتى عليه اليوم الذى يقول فيه للجائزة : لا .. ويتخطى فعل الرفض إلى صياغة بيان لتبرير رفضه .. فلماذا تقدم لها ؟!

« سمعت ــ على حد قوله ــ من أحد أعضاء اللجنة ، أن هذه بداية طيبة لتقدير الشعراء الجيدين ، وعلينا ألا نعيق ــ حسب كلام العضو له ــ هذه البداية بمقاطعة المجلس .. ولذلك اشتركت» ولماذا ترفضها الآن ؟!

«لأن الرءوس عندما تتساوى ، لا يستفيد بذلك التساوى غير ضعاف الموهبة» ولم يكتف بذلك ، بل أكد : **« لا يشرفنى أن أحصل على الجائزة التشجيعية فى الشعر ، فى الوقت الذى يكون فيه (...) هو المقدر شعرياً ، أى هو القدوة والنموذج »** .. وربما كان **لحسن طلب** الحق فى رفضه ، وفى صياغة المبررات التى يراها لهذا الرفض ، لكن الحق أنه على صواب سواء فى مبرر التساوى ، بين شاعر مبدع وآخر مجرد عابر ، وبغض النظر عن مصداقية مبرراته من عدمها ، فبيان **حسن طلب** وتصريحاته ألقت الضوء على قضية فى غاية الأهمية ، هى

قضية أعضاء **اللجان الثقافية** والتى تحتاج بشكل جدى إلى الوقوف على بحثها ، وإعادة النظر فيها ولا أقصد لجنة بعينها ، بل سائر اللجان القائمة بالمؤسسات وغير القائمة ، **مثل لجان جوائز الدولة ، ولجنة الشاعر اليونانى كفافى** ولجنة منح التفرغ ، ولجان إجازة الأعمال الأدبية بالمؤسسات الحكومية .. لأن أغلب أعضائها غير قادرين — بالفعل — على استيعاب الحياة الثقافية فضلا عن تقييمها .. ومع أهمية هذه القضية ، فإن صمت المثقفين وإحجامهم عن المشاركة ، وربما عدم إتاحة الفرصة لهم إعلامياً ، جعلها تمر كغيرها مرور الكرام .

إشكالية الحركة النقدية

عندما أثيرت هذه القضية ، العام الماضى ، والأعوام السابقة ، وأعلن أغلب المثقفين ، خفوت الحركة النقدية وضعفها .. اعتقدت بسذاجة ، أن هذه المرة هى الحاسمة ، وأن الحوار سيشمل كل جوانبها ، لكن للأسف أخذت طريق غيرها إلى مأوى الكرام .. مع أننا لو تأملنا ما تفرزه هذه الحركة . سنجد النتيجة هزيلة .. ولكى نكون منصفين . فهناك بعض المحاولات ، ولكنها لم تستطع مواكبة الحركة الإبداعية مواكبة فعالة .. مما جعل بعض المبدعين دائبين على مهاجمة النقاد ، حتى بلغ الأمر بأحدهم فصرح : بأن مصر ليس بها نقاد .

وهو ما يثير الأسى .. لذلك لم نندهش كثيرا عندما قال أحد المثقفين العرب إن مصر ليس بها ثقافة بل فيها سعاد حسنى ومع أن هذا المثقف العربى يعلم إمكانية المبدع المصرى الحقيقية ، إلا انه كان صادقاً بسبب الحالة التى وصلت إليها الساحة الثقافية المصرية ، خاصة الثقافة الهشة التى تُصدر إليهم .

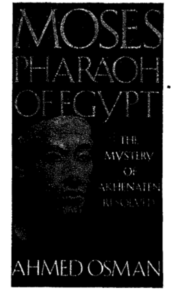
إن غياب حركة النقد وضعف اللجان الثقافية وغياب إتحاد الكتاب وإلحاح وسائل الإعلام على هوامش الحياة الثقافية . وانشغال دور النشر بإصدار أعمال لا تمثل حركة الإبداع الحقيقية ، كل هذا كان من الملامح البارزة للحياة الثقافية عام ١٩٩١ .

متابعات

أحمد صالح شلبل

« موسى » ..
هل هو « اخناتون » ؟

لعل القارىء الكريم لا يزال يذكر الضجة التى أثارها « **أحمد عثمان** » فى الأوساط الصحفية والأثرية عام ١٩٨٧ ، حين أصدر كتاباً بعنوان (**غريب فى وادى الملوك**) . يزعم فيه أن الكاهن المصرى « **يويا** » هو النبى العبرى « **يوسف** » ، وقد عاد « أحمد عثمان » ليصدر فى العام الماضى كتابا باللغة الإنجليزية صدر فى لندن بعنوان : (**موسى فرعون مصر** Mosoes Pharaoh of Egypt) ، ويبدو أن المؤلف استلهم كتابا وضعه « **سيجموند فرويد** » عام ١٩٣٧ بعنوان : (**موسى والتوحيد** Moses & Monotheism) ، وردت فيه عبارة مترجمة عن التوراة تعنى : (اسمع يا إسرائيل . الرب إلّهك واحد Schema yisrael Adonai Elohema Adonai Echod) .



ولأن حرف D فى المصرية القديمة يساوى حرف T وحرف E يساوى حرف O ، فإن كلمة Adonai ، بعد حذف المقطع الصوتى الأخير الزائد ai ، ستتحول إلى كلمة (Aten) المصرية ، وبالتالى تصبح ترجمة العبارة السابقة على النحو التالى :

(اسمع يا إسرائيل ، إلّهك أتون هو الإله الواحد)

وإذا صحت هذه الترجمة ، فسوف يصح منطقيا أن يكون « **إخناتون** » هو بعينه « **موسى** » .

ومن السهل أن نتبين وجه القصور فى حجج « **أحمد عثمان** » ، فالتشابه بين نشيد « **أخناتون** » والمزامير ، معروف ومدروس من قبل كثير من علماء المصريات .

أما الحجج التاريخية التى يسوقها « **أحمد عثمان** » ، فهى جميعا قابلة للتفنيد ، وبعضها ظاهر الضعف ومخالف لما اتفق عليه أغلب العلماء المتخصصين ، ففى حين يقول هؤلاء العلماء بأن الفترة التى قضاها بنو إسرائيل فى مصر تقدر بنحو ٤٣٠ عاماً طبقا لمصادر العهد القديم ، وبأن فرعون الاضطهاد هو « **رمسيس الثانى** » وفرعون الخروج هو « **مرنبتاح** » ، يجادل « **أحمد عثمان** » فى صحة هذه الحقائق اعتمادا على أن الرقم (٤٣٠) لا ينبغى أن يؤخذ حرفيا ، ويستخدم النتائج التى توصل إليها فى كتابه السابق : (غريب فى وادى الملوك) ، وهى نتائج سبق أن رفضها العلماء المتخصصون ، لكى يجعلها مقدمات تؤدى إلى نتائج جديدة ، ويصل فى النهاية إلى أن « **حور محب** » هو فرعون الاضطهاد ، أما « **رمسيس الأول** » فهو فرعون الخروج ، ذلك أن « **مرنبتاح** » وهو شيخ طاعن فى السن ، لا يستطيع أن يقوم بكل تلك الحروب المذكورة فى لوحة بنى إسرائيل .

ويستغل المؤلف ما يحيط بشخصية « **إخناتون** » من غموض ، سواء فيما يتعلق بمكان ميلاده وزمانه ، أو بنهايته بعد انهيار حكمه فى (تل العمارنة) ، ومن أجل أن يصل إلى النتيجة التى يريدها ، يلوى عنق الحقائق التاريخية والجغرافية ، فيوحد بين مدن ثلاث هى (أواريس ــ بررعمسيس ــ ثارو) ، لكى يتيسر له فى النهاية أن يجعل (ثارو) هى موطن الإسرائيليين التى ولد فيها **موسى/أخناتون** ، غير أن عالم المصريات « جاردنر » كان قد حدد موقع هذه المدينة فى غرب **طيبة** . ومن المعروف أن « أخناتون » حكم لفترة ١٧ عاما ثم اختفى بشكل غامض ، ولكن « **أحمد عثمان** » يجادل محاولا إثبات أن « **أخناتون** » عاش بعد هذا العام ، معتمدا على بطاقة هيروغليفية من (تل العمارنة) مسجل عليها رقم اختلف علماء المصريات فى قراءته ، هل هو (١١) أم (٢١) ؟ وبالطبع يختار « **أحمد عثمان** » القراءة الثانية ، لكى يزعم بعد ذلك أن « أخناتون » عاش فى سيناء فى السنوات الأربع بين ١٧ و ٢١ ، مستندا على أقوال غير منشورة لعالم المصريات « **بندلبرى** » .

ويصل التناقض إلى ذروته ، حين يستخدم اللوحة التى عثر عليها عالم المصريات الكبير « **فلندرز بيترى**) فى سيناء ، والتى يقول فيها الفرعون « **رمسيس الأول** » عن نفسه إنه « **حاكم كل ما يشمله آتون**) . وإذا ما علمنا أن المؤلف يعتبر « **رمسيس الأول** » هو فرعون الخروج ، لأصبح التناقض ماثلا فى أن الفرعون الذى طرد الإسرائيليين وزعيمهم « **إخناتون/موسى** » ، هو نفسه الذى يناصر الإله (**آتون**) ــ إله التوحيد الإخناتونى ــ ويحكم باسمه !

إن نتائج « **أحمد عثمان** » فى هذا الكتاب تقوم على غير أساس علمى ، وتعتمد بشكل مبالغ فيه على (**العهد القديم**) ، ولا يمنعنى ذلك من الاعتراف بمقدرة المؤلف الفائقة على إنشاء الحبكة المقنعة والتشويق المثير .

متابعات

مجـــدى الـــبدر

الباز وعكاشة والفقى حوارات ساخنة فى ليالى رمضان

فى إطار اللقاءات الفكرية والفنية التى تعقدها هيئة الكتاب سنوياً مع مطلع شهر رمضان الكريم ، أقيمت ثلاث ندوات هـامة وأسـاسية التقى فيها حشد كبير من رجال الفكر والفن مع ثلاث من الشخصيات المصريـة البـارزة هـم د . **مصطفى الفقـى** سكرتـير الـرئيس مبـارك لشئـون المعلومات ، **وأسـامة انور عكاشـة** الكـاتـب التليفـزيـونى والقـاص والروائى ، و د . **أسامة الباز** وكيل أول وزارة الخـارجية ومـديـر مكتب الرئيس للشئون السياسية .

خلال الندوة الأولى مع د . الفقى ، التى أدارها الدكتور **سمير سرحان** رئيس هيئة الكتاب وحضرها مجموعة كبيرة من رجال الفكر والمثقفين .. ركز د . **الفقـى** عـلى أربـع مشكـلات أسـاسية ، أولهـا مشكلـة التطـرف الدينى وثانيها مشكلة حلايب وثالثها دور المثقفين وأخيرا تناول علاقة مصر بالقوى العـالمية الأخـرى والصعود والهبوط فى مراكز القوى الدولية . وقد طرح فى بداية حديثه إشكالية نظرية أكـد من خلالهـا على أهميـة النظرة الشاملة للأحداث الحالية ، وأشار إلى صعـوبـة التنبؤ السيـاسى فى ظـل التناقضات التى يعيشها العالم .

ورداً عـلى سـؤال مـن أحـد الحاضرين عن إمكانية مساعدة مصر للعراق ولمّ الشمل العربى ، قال د . **الفقى** إن مشكلـة العراق معقـدة ، ولكن مصر لا تستطيع تقديم يد العون نظراً لاستمرار القيادة المسئولة عن أزمات هذا الشعب ، وعودتها لمعظم الشعارات المغالطـة ، واعتقادهـا فى نصر مزعوم وأعداء وهميين ، ورفضها للشرعية الدولية .. وحول ما أثير عن نشر إسرائيل لمرض الإيدز فى مصر قال : هذه قضية دعائية فقط ، ونفى تمـاماً إقـدام إسـرائيـل عـلى هـذه المحاولة .. ونفى كذلك ما أشيع حول إقدام اسرائيل على بناء سدود عـلى أعالى نهر النيل فى اثيوبيا ، وأكد على أن منطقة الشرق الأوسط قد تأثرت بالأحداث الدولية أكثر من غيرهـا ، خاصة أن فصول الروايـة لم تكتمل بعد .

ورداً على سؤال عن مشكلة حلايب والحدود بين مصر والسودان قال : إن مصر ليست خائفة من المد الإيرانى فى السودان ، مشيراً إلى أن مشكلة حلايب ستحل فى أقرب وقت بالحوار ، فالخريطة الجغرافية المصرية لا يمكن التشكيك فيها .

وعن الأزمة الليبية قال إن هذه الأزمة مستمرة منذ سنوات ، ولكن بعد اختفاء الاتحاد السوفيتى بدأت أمريكا فى ترويض من ترى أنه معاكس لمصالحها فى العالم وساعدتها بعض الأخطاء من القيادات وأدى ذلك إلى تراجع البعض عن مواقفه السابقة ، وبدا الأمر كأنه اعتذار . ورداً على سؤال آخر قال إن الصراع العربى الإسرائيلى قد تأثر بالأحداث الأخيرة ، وللأسف فإن التأثير كان سلبياً على الجانب العربى وإيجابياً على الجانب الإسرائيلى ، ونفى أن تكون اتفاقية كامب ديفيد قد قيدت حركة مصر ، وركز د . **مصطفى الفقى** على أن قيمة مصر تكمن فى تسليمها بالأسلوب الحضارى فى التعامل ، والاعتراف بسيادة القانون والشرعية الدولية .

وعن دور المثقفين المصريين قال إن دور المثقفين منذ ٢٣ يوليو ، حتى الآن ، لم يكن على المستوى الذى تنتظره منهم مصر ، أو ينتظره العالم الثالث ، وسخر من كل الذى يطالب بإعطاء المثقفين أولوية وأدوارا متميزة قائلاً : إن الدور لا يعطى ، ولا يمكن تكثيف القوى الأخرى حتى يتفضل المثقفون بملء الفراغ .. المهم قبل الدور نقاء المثقف وانتماؤه .. وقد علق الشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** على ما قاله د . **الفقى** موضحا أن كثيرين اضطروا لأن يكونوا مبررين وموافقين وذيولا للسلطان منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن ، وأنه لا يمكن أن يلقى كل اللوم على المثقفين وحدهم . وقد كانت المناقشة التى دارت بين الشاعر حجازى والدكتور **الفقى** موضوعا لبعض التعليقات الصحفية التى فسرت كلام **الفقى** تفسيرا غير دقيق ، فقالت إنه هاجم المثقفين المصريين وأن الشاعر **حجازى** رد عليه .

والحقيقة أن الدكتور **الفقى** لم يهاجم المثقفين المصريين ، بل أشاد بدورهم ، وإن كان قد لاحظ أن هذا الدور تراجع فى المراحل الأخيرة ، وهى ملاحظة صحيحة تدل على حرص الدكتور **الفقى** على دور الثقافة والمثقفين ، أما تعليق الشاعر **حجازى** فكان لتوضيح الأسباب الموضوعية لتراجع دور المثقفين ، دون إنكار حقيقة هذا التراجع .

فى الندوة الفنية التى استمرت لأكثر من ثلاث ساعات وحضرها المؤلف **اسامه انور عكاشة** وابطال مسلسل ليالى الحلمية **صفية العمرى ، محسنة توفيق ، سيد عبد الكريم ، شوقى شامخ ، إبراهيم يسرى ، محمد متولى ، عهدى صادق ، تركزت المناقشة حول ثلاث قضايا اساسية ابرزها قضية الرقابة ، وظاهرة التطرف الدينى ، ثم مهاجمة فترة الرئيس الراحل عبد الناصر** ، ومغازلة السلطة فى فترة الثمانينيات التى تعرضت لحكم الرئيس **مبارك** .

الرقابة ورداً على سؤال وجهه أحد الحاضرين إلى المؤلف شخصياً عن دور الرقابة فى أعماله وبخاصة ليالى الحلمية . قال : الحديث عن الرقابة ذو شجون فرقابة التليفزيون تمارس عملها من منظور الأمن السياسى والقائمون عليها ملكيون أكثر من الملك ، وأعتقد أن رقابة المصنفات أكثر تحضراً من رقابة التليفزيون التى تسير على مبدأ الباب اللى يجيلك منه الريح .. وعن الجزء الرابع بالذات ، لم تتدخل الرقابة بالشكل

السافر الذى حدث فى الجزء الثالث ، الذى يصح وصفه بالمذبحة الرقابية ففى الجزء — الجزء الرابع — اعتمدت على وعد من **صفوت الشريف** بعدم التدخل المخيف من جانب الرقابة وفعلاً استطعنا أن ننجو من براثنها إلا من بعض المشاهد القليلة والحساسة للغاية .

ورداً على سُؤال عن سبب استبدال **إلهام شاهين** مكان آثار الحكيم لكى تلعب دور زهرة فى الجزء الرابع بالذات . أجاب **عكاشة قائلاً** : آثار الحكيم هى التى رفضت استكمال المسلسل لأسباب عائلية ، وطلبت منى أن أبحث عن أى مبرر درامى لإنهاء شخصية زهرة فى الجزء الرابع ، فهل من المعقول أن أتحول إلى كاتب أحوال شخصية يكتب حسب رغبة الممثلين .. وعن بروز ظاهرة التطرف فجأة فى الجزء الرابع بدون مبررات سابقة لها قال **عكاشة** : إنه حقيقة واقعة ، وإن شباب هذا الجيل واقع فى مأزق كبير بسبب مشاكله التى تدفعه إلى طرق غير محسوبة .. لذلك أطالب بترسيخ إحساس المواطنة المصرية لدى شبابنا .

وردًا على سؤال وجه للفنان سيد عبد الكريم عن شخصية زينهم السماحى وتأثيرها الدرامى على الأحداث قال : هذه الشخصية تعد من أساسيات هذا العمل الكبير — ليالى الحلمية — ورغم اختفائها فى الجزء الرابع إلا أننى اعتقدت ان « السماحى » موجود بشكل او بآخر طوال عرض المسلسل . تحدثت كل من **صفية العمرى** عن شخصية نازك السلحدار وعن فهمها ووعيها للأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية المركبة التى تحتاج إلى مجهود مضاعف فى ادائها وتجسيدها ، وكذلك شرحت الفنانة **محسنة توفيق** موقفها من خلال شخصية « أنيسة » التى قامت بأدائها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى التى عمقت فيهم روح الوفاء والانتماء والوطنية .

كان أهم ما يميز ندوة الدكتور « **اسامة الباز** » هو وقوفها على قضية هامة للغاية ، هى قضية النظام العالمى الجديد وأثره على مصر والمنطقة العربية هذا إلى جانب انها ضمت حشداً كبيراً من رجال الفكر والأدب والفن إلى جانب الجمهور الكبير . وقد شارك فيها نخبة من المفكرين المصريين ، أبرزهم **لطفى الخولى ورجاء النقاش وممدوح الملتاجى** والشاعر **احمد عبد المعطى حجازى وفاروق حسنى** وزير الثقافة ، وقد أدار الندوة الدكتور **سمير سرحان** . تركزت الندوة حول ملمحين أساسيين للنظام العالمى الجديد أولهما انه نظام غير احادى القطب كما يتصور العديد من الناس ، وثانيهما تراجع أهمية القوة العسكرية ، رغم انها ستظل موجودة ، وتصبح القوة الاقتصادية والثقافية فى الصدارة .

فى البداية أشار د . **اسامة الباز** إلى حقيقة هامة مؤداها أن النظام العالمى الجديد لم يتبلور حتى الآن فهو لم يزل فى مرحلة المخاض ، وإن البعض يخطىء حين يظن أن دولة واحدة هى المحتكرة لهذا النظام وقد أشار د . **اسامة** إلى أن التغيّر فى العالم يرجع إلى عدة عوامل مختلفة ، أهمها تغير ظروف العالم نفسه — مثل ثنائية الشرق الشرق / الغرب الغرب بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — ثم سباق التسلح الرهيب الذى لازم ذلك . ثم التغير الأخير الذى نجم عن تخلى الاتحاد السوفيتى عن امبراطوريته .

رد د . **اسامة** بناء على تساؤل تلقاه من أحد الحاضرين حول أمريكا وتأثيرها فى الشرق الأوسط . قائلاً : إن الدور الذى قامت به الولايات

المتحدة فى أزمة الخليج لم يكن دوراً انفرادياً ، وإنها لم تكن قادرة وحدها على تحقيق هذة المهمة ، وإنما كان هناك اتفاق بينها وبين معظم دول العالم لإنهاء الاحتلال العراقى للكويت .. وأشار كذلك إلى أن امريكا لم تتخذ قرارها إلا بعد مؤتمر القمة العربية يومى ٩ ، ١٠ اغسطس عام ١٩٩٠ م وأكد أنه لولا الموقف العربى ، وموقف مصر بالذات ، ما استطاع الرئيس بوش تعبئة أمريكا ؟ والعالم كله للقيام بمهمة تحرير الكويت ، وعن مستقبل النظام العالمى الجديد ، قال إن أوروبا الموحدة ستكون هى القطب الأول بسبب ما تملكه من قوة اقتصادية وحضارية ، وأن المانيا الموحدة ستكون القاطرة التى تجر العجلة الأوربية ، وإن اليابان ستكون القوة الثالثة ، والقوة الرابعة ستكون روسيا الاتحادية ، أما القوة الخامسة فستتركز فى شرق آسيا ، تحديداً فى الصين .

وبعد انتهاء حديث د . **أسامة** قام مجموعة من المفكرين المصريين بطرح تصوراتهم تجاه النظام العالمى الجديد وعن دور مصر فى هذا النظام تساءل الشاعر **احمد عبد المعطى حجازى** عن مستقبل إسرائيل فى النظام العالمى الجديد . ثم ألقى السياسي الكبير **لطفى الخولى** سؤالاً عن مبدأ الاعتماد المتبادل فى المجتمع الدولى وما يحدث الآن من أن المجتمع الدولى يتدخل فى قضايا كانت تعتبر من القضايا الداخلية ، ثم تساءل الناقد والكاتب الصحفى **رجاء النقاش** عن أهمية الثقافة فى النظام العالمى الجديد ، وبعد أن أجاب د . الباز عن كل هذه التساؤلات اختتم حديثه قائلاً : إن إسرائيل سوف تقل أهميتها فى النظام العالمى الجديد ، ولن تصبح لإسرائيل قيمة عسكرية فى ظل عدم المواجهة بين الشرق والغرب .

رد من محمد مصطفى هدارة

وصلتنا هذه الرسالة من الدكتور محمد مصطفى هدارة يوم ٢٢ ابريل والعدد ماثل للطبع ، وقد حرصنا مع ذلك على نشرها قبل البيان الذى يقدم فيه أدباء المنيا ومثقفوها رأيهم في موقف الدكتور !

لا شك أننى أومن إيمانا عميقا بضرورة منافذ الثقافة وتياراتها واتجاهاتها ، وإتاحة الفرصة لكل صاحب رأى ليعبر عن فكره ، وأن أحادية الاتجاه الثقافى تعطل الحركة الثقافية العربية وتشل فاعليتها .

ونحن نعلم أن الاتجاه اليسارى بين المثقفين العرب - وخاصة فى مصر - قد خاض معارك شرسة منذ سنوات طويلة ليثبت قدرته على تحويل المسار الثقافى وبث أفكاره بين الشباب متصادمة فى معظم الأحيان مع عقيدتنا وتراثنا واصولنا الفكرية . وقد واجه فى فترات سابقة (يدعى رئيس تحرير إبداع أننى مازلت أعيش فيها وكم كنت بحَرًّا صاليا) أسلوب القمع والنفى والمصادرة ولا يختلف اثنان من المثقفين أو غير المثقفين على أنه لم يكن الأسلوب الصحيح لمواجهته ، ولا يرضى أى مثقف غياب حرية التعبير والمحاورة فى إطار النظام والمنطق .

وقد انحسرت موجة اليسار بآرائها الاستفزازية ، وانتظمت فى مصالحة مع النظام السياسى للدولة ، وكل ذلك حسن وهو يسعد المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم وميولهم ، لكن اتجاه الدولة إلى تعويض أصحاب اليسار السابقين واللاحقين عن فترات الإبعاد والقهر بوضعهم على رءوس المنابر الثقافية ليس بالأمر الحسن أو المقبول من المثقفين لأنه سوف يؤدى إلى أحادية الثقافة التى نرفضها .

ومعلوم أن وجود صاحب اتجاه أيدلوجى محدد فى موقع ما ، يتيح له جذب أصحاب اتجاهه وحدهم ، وإبعاد من سواهم من ذوى الاتجاهات الأخرى إلا أن يكون نوعا من التعمية وليس من الضرورى أن يكون المدعوون للكتابة من أهل اليسار المعروفين ، فهناك أصحاب اتجاهات أخرى متآلفة مع اليسار ، وهناك شخصيات خاضعة لليسار خوفا من

تهجمه وإرهابه واستخدام الألفاظ الطنانة وتضخيم الأمور . ويكفي أن أشير في هذا المقام إلى بعض ما ورد في الكلمة التهجمية لرئيس تحرير إبداع في وصفه لرسالتي : الفعل المشين ، المكيدة ، تلفيق التهم واختراع الأكاذيب ، التعبير عن مصالح واتجاهات ، الوشاية بالذين لا تعرف عنهم السلطات شيئا ، التخويف ، المصادرة ، الوشاية ، الإرهاب ، إلقاء الرسالة في المكان الذي يناسب ما جاء فيها . هل يمكن أن يكون هذا الأسلوب دعوة للحوار ؟

وهناك أيضا كتاب خاضعون لليسار ركوبا لموجته ، وطلبا لمساندته ، وبحثا عن التألق والانتشار وأهل اليساربحق مترابطون متساندون قادرون على صنع معجزات (التلميع) و(الانتشار) وما هو نقيض ذلك للمخالفين والمعاندين وهم وحدهم الذين يتصدرون الصحف والمجلات والندوات والمؤتمرات الثقافية الداخلية والخارجية ، كأنهم وحدهم هم واجهة مصر الثقافية التي ينبغي أن تطالع الناس في كل مكان قدرا مكتوبا عليهم أو مقررا مفروضا .

وفي فترة واحدة أخليت مواقع رئاسة التحرير في المجلات الثقافية من أصحابها ليحل محلهم كتاب اليسار ، ولم تجر أية محاورة لتبرير هذا التغيير في **إبداع وفصول والقاهرة والشعر** ، حتى يشعر المثقفون أن الاعتبارات الثقافية وحدها هي التي دعت إلى إحداث هذا التغيير .

وحين تولى الدكتور **جابر عصفور** رئاسة تحرير مجلة **(فصول)** أرسل خطابا - والحق يقال - لعدد كبير من المثقفين ذوي الاتجاهات المختلفة يطلب منهم المشاركة في تحرير أول عدد من المجلة في عهده وموضوعه (الأدب والحرية) ، ولكني وجدت في الخطاب إساءة من ناحيتين : الأولى وهي الأخطر أنه يحفز الكتاب إلى تناول (أوجه القمع التي تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربي) ، ثم يوضح بعد ذلك مفهوما يساريا للحرية دأبت على ترسيخه وهو التركيز على المحرمات التي يصطدم بها الإبداع ، ثم يدعو بعد ذلك إلى (الكشف عن التقنيات المراوغة التي تلجأ إليها الكتابة تعبيرا عن أهدافها وتجسيدا لمراميها عند غياب الحرية) .

والناحية الثانية المسيئة في الخطاب وقوف الدكتور **جابر عصفور** من الكتاب موقف المعلم الأيدلوجي الذي يكتب لطلابه (عناصر الموضوع) ويوجههم لما ينبغي أن يكتبوا ، وهذا الموقف في رأيي مصادرة للحرية الحقيقية ، فالكتاب وحدهم هم الذين يختارون ما ينبغي أن يكتبوا فيه دون توجيه أو تحديد للمحاور .

وليس من قبيل المصادفة أن يقول **رئيس تحرير إبداع** بضمير الجمع الذي يحمل دلالته معه (فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الأول الذي افتتحنا به عملنا في هذه المجلة ونشرناه على الناس في مارس من العام الماضي) وأن يكون العدد الأول من (فصول) الأدب والحرية وكأن الحرية شيء مجهول ابتكروه وهم يعنون بها حرية ذات مفهوم خاص تمحو معنى القداسة وتستبيح المحرم .

إن الحرية حلم الإنسان منذ وجوده في المجتمع البدائي . والديانات السماوية جميعاً أسهمت في تحقيق الحرية للإنسان ، وهي

ذات شعب كثيرة كانت موضع الخلاف بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع وأصحاب الأيدلوجيات والسياسات ، وكتب عنها فى أدبنا العربى الحديث أديب إسحق فى القرن التاسع عشر أفضل بكثير مما يلهج به المتشدقون فى هذا الزمان .

وينبغى أن أقرر ما سبق أن أشرت إليه فى أحد ردودى على المهاجمين : ليس بينى وبين كل من ذكرت أسماءهم فى رسالتى ومن لم أذكرهم وأعنيهم أية خصومة شخصية ، بل أحمل لهم كل ود وتقدير وأتابع إنتاجهم الفكرى وأحث طلابى على دراسته ولكنى أخاصمهم فكريا وأرى أن اتجاهاتهم ومفهومهم للحرية الذى يدعون إليه من بين الأسباب القوية الداعية إلى التطرف الدينى .

وكان طبيعيا أن أتوجه إلى **رئيس الجمهورية** لسؤاله باسم جمهور المثقفين من غير ذوى اليسار من المسئول عن هذا المعيار الثقافى بعد أن فقدنا الأمل فى مساندة رئيس الهيئة العامة للكتاب الذى تتبعه المجلات الثقافية لانشغاله بذاته وانحصاره داخل دائرة الأصدقاء دون وجود رؤية موضوعية ، كما فقدنا الأمل فى **وزير الثقافة** المشغول بفنه عن هموم المثقفين وأهل الرأى والذى تمت التحولات فى عهده . ومن الغريب أن يحرف **رئيس تحرير إبداع** الموضوع عن إطاره الصحيح ، ويثير غبارا حول الشكل دون التعرض للمضمون . والتوجه بخطاب رسمى بخط صاحبه وبتوقيعه الصحيح إلى **رئيس الجمهورية** ليس مصادرة ولا وشاية ولا إرهابا ولا محنة أخلاقية ، فالخطاب لا يدعو إلى قصف أقلام أصحاب اليسار أو العصف بهم ، ولا هو يبلغ سرا غير معلوم ، ولا يلفق تهما أو يخترع أكاذيب ولا يشى بأناس مجهولين اسما وفعلا ، ولا يدعو لرفع السيف والاستبداد ، وهو غير موجه إلى جهة أمنية أو جهاز مخابرات ، بل هو موجه إلى **رئيس الدولة** ، وهو جهة محايدة مفروض فيها الموازنة بين الاتجاهات وإذا كانت (**رئاسة الجمهورية**) هكذا دون تحديد ، قد حولت الخطاب إلى رئيس تحرير إبداع . وهو ليس مختصا بالرد على تساؤلى باسم جمهور المثقفين .. فأنا أتوجه بالشكر إليها لأنها أتاحت نشر هذا التساؤل الذى تجمجم به صدور المثقفين كما أتوجه بالشكر إلى **رئيس تحرير إبداع** الذى غلبت شهوته لإثارة قضية رغبته فى تمزيق الخطاب ، وإن ظل التساؤل بلا جواب ، إلا أن يكون تحويل الخطاب إلى من لا يملك الجواب إشارة ينبغى أن نقبلها مكرهين .

●

←

.. وبيان من
اساتذة جامعة المنيا ومثقفيها

فى الوقت الذى يسعى فيه المثقفون المصريون لدعم حرية الفكر ، ومواجهة هجمات إرهابية شرسة تستهدف تكبيل العقل ، ويتطلعون إلى مزيد من المنابر الجادة التى تستوعب المبدعين من مختلف الأجيال والاتجاهات لدعم المسيرة الثقافية ، فى سبيل عودة مصر إلى سابق مكانها ومكانتها فى مقدمة ركب الثقافة العربية ، فى عالم جديد متغير وخطر ، وفى ظل ظروف حرجة لم يسبق أن مرت الثقافة - والأمة - العربية بمثلها منذ زمن بعيد .

فى هذا الوقت - بالذات - تفاجئنا شكوى متضمنة تحريضا غير كريم ، ضد منبرين من أهم منابر الثقافة الجادة فى مصر ، هما مجلتا« إبداع » و « فصول » . متناولة فى هذا التحريض عددا من رموز العمل الثقافى المصرى بالتصنيف الفكرى ؛ ناصبة محكمة تفتيش - جائرة - لهم . فى عبارات تتضمن إدانات أخلاقية بغمز ولمز ما ينبغى لمثقف حقيقى - أو متدين حقيقى - أن يلجأ إليه .

وإذا كانت مبادىء حرية الفكر - فى ظل الاختلاف الحتمى فى الاجتهادات والرؤى - تعطى الحق لمن يشاء فى أن يختلف - أو يتفق - مع التوجهات الثقافية للمجلتين ، وأن تكون له ملاحظاته على سياسة إدارتهما ، وإدارة المؤسسات الثقافية فى مصر - أيا ما كانت أسماء من يديرونها ، وأيا ما تكون تحفظاتنا على الأشخاص - فإنه لا يحق لأحد أن يتناول السلوك الشخصى للآخرين ، وأن يستبيح لنفسه أن يتهمهم فى عقائدهم ، أو أن يشك فى صدق انتمائهم الوطنى : مدعيا لشخصه - دون سواه - احتكار الانتماء إلى عالم « المثقفين الأصلاء » ، و « المتدينين الأصلاء » ، و « الوطنيين الأصلاء » .

ليس فى هذه الشكوى ما يستحق المناقشة الجادة ، ولكن خطورتها الحقيقية تكمن فى افتقادها لأبجديات الوعى بمبادىء الثقافة : فهى تزعم أن « الحرية » شعار ماركسى أجوف ؛ وترى أن المطالبة بحرية الأديب ، والسعى إلى مقاومة ما يتعرض له الأديب من « وصاية » هو (بجاحة)

تستهدف دين الدولة ودستورها ونظامها ! . إلى هذا الحد من التضليل يمكن أن تهبط لغة خطاب المثقفين المصريين ، بعد هذا التاريخ الطويل والحافل والمجيد ؟ . وإلى هذه الدرجة المؤسفة يمكن أن تشوش الأطماع والأحقاد الشخصية على رؤاهم وأفكارهم عن الحرية ومفهوم الإبداع ؟ .

إن الموقعين على هذا البيان لا يتوجهون به إلا إلى ضمائر المثقفين والمبدعين المصريين - دعاة حرية الفكر والأمناء على القيم الأصيلة والنبيلة للأمة ، الحالمين بنهضتها ورقيها إلى مستوى العصر - داعين إلى تكاتف الجميع ضد محاولات مصادرة الأفكار والتفتيش فى الضمائر ومباركة الشمولية والوصاية والإرهاب .

إن ما نهدف إليه هو حماية قيمنا من التشويه الذى تتعرض له على يد مثل هؤلاء الأوصياء : وأن يكون حوارنا علنيا فى الضوء ، وليس دسا رخيصا فى الظلام .

إسماعيل صبرى

كاليجولا «العربى» فى الكوميدى فرانسيز

توجه باريس فى الموسم المسرحى الحالى تحية خاصة للكاتب الروائى والمسرحى **البير كامى** (١٩١٣ - ١٩٦٠) فتعرض مسرحيته **«كاليجولا»** فى مسرحين اثنين فى وقت واحد ، مسرح **الكوميدى فرانسيز** العريق فى أول إخراج مسرحى للمخرج السينمائى المصرى **يوسف شاهين** ، ومسرح **«الماتوران»** بالعاصمة الفرنسية كذلك

«وكامى» الذى ولد **بالجزائر** كان قد فقد والده المزارع فى معركة المارن الشهيرة فى بداية الحرب العالمية الأولى مما اضطره إلى الانتقال مع والدته **الإسبانية** الاصل إلى العيش فى أفقر أحياء المدينة . وكان **«كامى»** يعشق فى هذه الفترة هوايتين : الرياضة التى كان يمارسها بانتظام وأعطته قوة احتمال كبيرة رغم إصابته بمرض السل ، والمسرح الذى خصص له الجانب الأكبر من وقته بعد أن أنهى دراسته الفلسفية **بجامعة الجزائر** فكون فرقة مسرحية كان يعد ويؤلف لها النصوص . وكانت قصته الأولى **«الغريب»** ودراسته الفلسفية **«اسطورة سيزيف»** قد دفعتا به إلى الشهرة ومكنتاه من تبوأ مكانة عالية فى عالم الأدب الفرنسى . وقد تجول فى انحاء كثيرة من العالم ثم توجه إلى باريس فى عام ١٩٤٣ وانضم لحركة المقاومة ضد الاحتلال النازى وفى عام ١٩٥٧ بعد النجاح العالمى لقصته **«الطاعون»** حصل على جائزة نوبل للآداب . لكنه لقى مصرعه فى حادث سيارة فى عام ١٩٦٠ وهو فى السابعة والاربعين من عمره .

وقد أكد **«كامى»** مراراً حبه للمسرح وأهميته بالنسبة له كفنان وككاتب . يقول : **إن القليل من القيم الأخلاقية التى أعرفها تعلمتها فى ملعب كرة القدم وعلى خشبة المسرح اللذين سيبقيان جامعتى الحقيقية»** ويقول مرة أخرى **«إن البناة والعاملين فى ورش الرسم الجماعى فى عصر**

وضعه كامبراطور يمتلك قوة لا حدود لها ، فهو يتربع على عرش أقوى امبراطورية فى العالم . ولكنه يشعر رغم ذلك بالأسى والحزن ، فهو يريد أن يمتلك الكون ليجعل المستحيل حقيقة . يطمح إلى احتلال القمر ، وإلى مزج السماء والبحر وإلى اكتشاف أسرار الموت .. وبما أن الحياة جنون مطبق فإنه سيحكم بجنون . ويقلق جميع من حوله عليه ، **هيلكون** أمين سره ، ، **سيبيون** صديقه ، **كاسونيا** عشيقته ، لكن **كاليجولا** يعمل على تدمير كافة القيم . ويبدأ بإصدار أمر بأن يقوم كل الأثرياء بكتابة وصاياهم بإعطاء كل أموالهم وأملاكهم للدولة ثم يحكم بقتلهم وفقا لاحتياجات الخزانة العامة ، غير أن التمرد يتأجج بين أعضاء مجلس الشيوخ ويفهمهم «**شيريا**» الشيخ الذى يتزعم المؤامرة ضد الامبراطور انه يجب اللجوء إلى الحيلة وترك **كاليجولا** يذهب إلى أقصى ما يستطيع الذهاب إليه حتى اليوم الذى «يكون فيه وحيداً فى مواجهة امبراطورية مليئة بالموتى وأقارب الموتى » وهو ما يتحقق بالفعل حيث يحول الامبراطور أعضاء مجلس الشيوخ إلى عبيد ويقتل ابن **ليبدوس** وعندما يفزع الأخير للنبأ يأمره بأن يضحك إذا كان يريد الإبقاء على حياة ابنه الثانى ، ثم يتنكر كاليجولا فى ملابس إلهة الحب فينوس ويأمر أعضاء مجلس الشيوخ والجماهير الرومانية أن تعبده ، وفى هذا الوقت يحث «**شيريا**» صديق **كاليجولا** الحميم — **سيبيون** — للانضمام إلى المتآمرين . ويعلم **كاليجولا** أن هناك مؤامرة للفتك به ويتحدث إلى **شيريا** الذى لا يخفى أنه يريد التخلص منه ، غير أن **كاليجولا** يدمر الأدلة التى كانت بحوزته على أن يكون حراً ، حراً حتى من الحب والصداقة ، فينهى صداقته مع **سيبيون** عالماً بأنه سيقتل على يديه ، ثم يقتل عشيقته **كاسونيا** دون سبب قبل أن يغتاله أعضاء مجلس الشيوخ الذين شارفوا بدورهم حافة الجنون .

«**وكاليجولا**» رغم أنها عرضت للمرة الأولى على مسرح **هيبرتو** فى عام ١٩٤٥ حيث قام الممثل الفرنسى الشهير جيرار فيليب بتجسيد شخصية **كاليجولا** ـ وكانت الحدث الثقافى الأول فى ذلك العام — فإن كتابتها بدأت فى عام ١٩٣٨ ، وهى تعكس هذه الحقبة المضطربة الأحداث «**فالعالم كما هو غير مرض**» . غير أن الحل الذى يطرحه **كاليجولا** غير مرض بدوره **فهو** يرفض الصداقة والحب والتضامن البشرى الطبيعى والخير والشر ، ويتمرد على القدر . غير أن خطأه — وفقا **لكامى هو** انه انكر البشر فلا يمكن للإنسان أن يدمر الآخرين دون أن يدمر ذاته ولهذا فإن كاليجولا يصنع الفراغ من حوله ولكنه منطقى مع نفسه لأنه يسلح هؤلاء الذين سيقتلونه فى النهاية ، إن **كاليجولا** وعلى حد تعبير **كامى** هى قصة «انتحار فائق Suicide superieun إنها أكثر القصص إنسانية وأكثر الأخطاء مأساوية ، فالامبراطور الشاب قرر أن يكون مخلصا لنفسه خائنا للبشر ، وقد قبل بالموت لأنه أدرك أنه لا يوجد إنسان يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده أو أن يكون حراً على حساب الآخرين .

وكامى يؤمن أن عشق المستحيل يشكل بالنسبة للكاتب الدرامى مادة للدراسة مثله مثل الطموح المدمّر والخيانة . وكان هدفه عندما كتب «**كاليجولا**» أن يبرز عشق المستحيل فى «عنفوانه ويجسد جرائمه ، ويبرز فشله المحتوم» .

النهضة قد عرفوا هذه النشوة التى يشعر بها من يعملون معا فى عرض مسرحى » .

وهو يرى أن المسرح قد أنقذه من خطر التجريد الذى يهدد كل كاتب : «إننى أحب هذه المهنة التى تجبرنى على أن أدرس نفسية الشخصيات فى نفس الوقت الذى أهتم فيه بمكان مصباح . أو آنية زهور . أو تفاصيل ملابس أحد الممثلين ، أو شكل أحد الصناديق المستخدمة فى الديكور أو وزنه .. إذ البدء بديكور ثقيل يتضمن قطعاً من الأثاث تعكس الواقع ، ثم نرتفع تدريجيا إلى منطقة أكثر علواً ، وأقل تجسداً فى المادة .. أليس هذا هو تعريف الفن نفسه ؟ ليس الواقع بمفرده ، أو الخيال بمفرده ولكن الخيال من خلال الواقع » .

غير أن «**كامى**» ليس من هؤلاء الذين يرون المسرح كغاية جمالية وفنية فى حد ذاته ، فهو وسيلة ومكان لتنفيذ فكرة محددة تدور حول الطريقة التى يعيش بها البشر معاً ، فمع مسرحية «**سوء تفاهم**» ومسرحية «**كاليجولا**» فإن «**كامى**» يستخدم تكنيك المسرح لتجسيد الفكر الذى حوته رواية «**الغريب**» ودراسته الفلسفية «**أسطورة سيزيف**» فى البداية .

وقد قادته الصحافة إلى المسرح عندما كان الفكر يريد أن يتحول إلى حركة تتدخل فى سير العالم عن طريق الكلمة ، وقد حلم «**كامى**» لفترة طويلة بأن يكتب مسرحية تراجيدية فى وقت كان يرى فيه أن العالم يتسم بالظلم وبسيطرة الشر ، وبكتابة «**كاليجولا**» فإنه أراد أن «يجسد الصراعات التى تبدو ظاهريا غير قابلة للحل والتى يجب أن يخوضها كل فكر ليصل إلى الحلول الوحيدة المقبولة » **فإذا أردنا أن نستشرف الخير يجب أن نرقب ذروة الشر لنفهم التمرد المنحرف (تمرد كاليجولا) ضد النظام الفاسد للعالم .**

وكاليجولا التى يمكن اعتبارها من أعمال الشباب فى إنتاج «**كامى**» يمكن النظر إليها باعتبارها سيرة ذاتية تلخص حياة الكاتب الشهير وتعكس كافة اهتماماته وقضاياه الأساسية ، وتشير من خلال التعديلات العديدة التى أدخلها فيها على مدى عشرين عاما تطور مفهومه كجماليات العمل المسرحى ، على ضوء الممارسة العملية المستمرة على خشبة المسرح فى مواقع عديدة .

هذه الرؤية الداخلية تظهر أكثر فى العرض الذى يقدم فى مسرح «**الماتوران**» ، وهو عرض قوى تقدم فيه المسرحية فى إطار تقليدى بسيط يتسم بخصوصيته مما يبرز قوة النص الذى اختير له ديكور ثابت تقريبا ، هو عبارة عن مرسم يحوى تماثيل إغريقية عديدة ، يتحرك خلالها الممثلون مرتدين ملابس عصرية ، مما يضع هذه الرؤية على مسافة بعيدة من رؤية يوسف شاهين المواكبة للأحداث العالمية الراهنة والمفعمة بالحركة والرقص والموسيقى والمتلألئة بمائة ضوء وضوء .

«**وكاليجولا**» التى استلهمها «**كامى**» من الكتاب الرومانى «**القياصرة الاثنا عشر**» ، تروى قصة الامبراطور الشاب الذى صطدمته وفاة شقيقته وعشيقته «**دروسيلا**» فيفرمن روما ثم يعود إليها مفعما برغبة عنيفة لتحقيق المستحيل لأن العالم كما هو «**غير محتمل**» ويتحدث بأسلوب هامل عن عبث الوجود وتفاهته . وتقوده تأملاته حول الغموض والخواء المحيطين بالحياة إلى التفكير فى

وقد وقع اختيار **يوسف شاهين** على مسرحية **كاليجولا** بالتحديد عندماعرض عليه مسرح الكوميدى فرانسيز إخراج مسرحية له ، رغم أن العديد يعتبرون أنها ليست أفضل أعمال كامى أو أنها عفا عليها الزمن ومضى وقتها . وقد استطاع **شاهين** أن يثبت العكس وهو ما يشهد عليه النجاح الباهر الذى تحققه المسرحية والتى تعرض بالتناوب مع عدد آخر من المسرحيات (من ١٥ فبراير حتى ٢٤ يونيو ١٩٩٢) على خشبة المسرح العريق وإذا كانت « كاليجولا » كما يقول كامى هى مسرحية الممثل والمخرج ، فالمخرج هنا فى حالة **يوسف شاهين** يحول هذه المسرحية العبثية إلى عرض مسرحى مبهر spectacle بكل معنى الكلمة ، فالطابع الشرقى قوى فى الرقص الشرقى وفى العويل الذى تطلقه النسوة حزناً على ضحايا الامبراطور وإدخال «الصويّت» على خشبة الكوميدى فرانسيز لم يكن يقدر عليه غير **يوسف شاهين** ! كما أن المرء يشعر بأنه على شاطىء البحر فى **الإسكندرية** مدينة **شاهين** ومكان إلهامه السينمائى الأول — أو فى أى مكان فى القاهرة أو فى عاصمة عربية فى التسعينيات والثمانينيات ، كل ذلك تغلفه المسحة الملحمية التى تذكر بأفلام **سيسيل دى ميل** التى أخرجت فى الاستديو ، وهناك جانب كبير من الحركة والضوضاء ومراكز النشاط المتعددة على خشبة المسرح ومشاهد المجون والعربدة — وخاصة فى مشهد عبادة فينوس — تستغل إمكانيات الديكور إلى أقصى حد ممكن سواء السلالم اللا نهائية التى تحيط بالمبنى الزجاجى الضخم الذى يكتسح خشبة المسرح كما لو كان اعتداء على الطريق العام أو مخالفة من مخالفات البناء ، فضلا عن الحبال التى تنزل من أعلى المسرح . ويستغل **شاهين** فى الوقت ذاته واجهة المبنى الزجاجى «القبيح» كشاشة لعرض مشاهد جماهير (عربية ؟) وهى تهلل لزعيم دموى — **كاليجولا** أو غيره !— والملابس التى قام بتصميمها جان بيير ديلفير الذى قام بتصميم ملابس فيلم المخرج الأمريكى **مارتن سكورسيزى** الشهير «الغواية الأخيرة للمسيح» فإنها لا تنمى لعصر بعينه ، فهى تارة تجعل من **كاليجولا** عاملا ميكانيكيا ، وأحيانا تجعل منه امبراطورا وفقا لأعرق تقاليد سينما **هوليود** ، وأحيانا تجعل منه أحد شخصيات **افلام فللينى** ولا سيما عندما يرتدى حلة فينوس آلهة الحب على موسيقى **محمد نوح** الذى ألف الموسيقى لهذا العرض المسرحى .

أما المشهد الأخير بعد اغتيال **كاليجولا** فإنه مبهر بكل المقاييس المسرحية حيث ينشق المبنى الزجاجى عن شاشة عرض ضخمة ونجد **كاليجولا** المدرج فى دمائه وهو يلهث وراء قرص ضخم للقمر يظهر على الشاشة وما أن يقترب منه حتى يتحول إلى قرص أحمر ملتهب يذكر بمشهد **«على»** بطل فيلم **«عودة الابن الضال»** وهو يتحدث إلى «الزعيم» وهو يجرى وراء الشمس . وعندما يمس **كاليجولا** القرص الملتهب تنفجر الصواريخ النارية على المسرح ويصعد من أسفل سيبيون — صديق **كاليجولا** وقاتله — مرتدياً حلّة الامبراطور الجديد .

أحمد صليحة

الروح الدانماركية
من « كيركجارد » إلى « تومسن »

حينما سئل الناقد الدانماركى توماس تورا أن يوجز أدب بلاده المعاصر فى كلمتين أجاب : « إنهما الانفتاح والتنوع » . قد يدهش القارىء العربى لذلك ، فهذا الأدب غريب علينا غرابة تلك اللغة الاسكندنافية بصوتياتها التى تفجأ الأذن بليونتها وتحار الذاكرة أمام وفرة وتنوع تراكيبها اللغوية .

إنها لغة يصفها أحد بنيها بقوله : « هى عبق السماء المتشحة بالغيوم الذى يكلل خور « ليمف » ، أو هى سحابة من ضباب « سيلاند » الشفيف الذى يرتفع فى ساعات الفجر الأولى لينسج صورة لقصر أسطورى على أمواه بحيرة سروم » .

والدانماركيون مولعون بتراثهم القديم ، ويباهون بعراقة أسرتهم الحاكمة ، كبنى عمومتهم الإنجليز ، وهم ليسوا أقل فخرا بلغتهم ، وعنها يقول فيلسوفهم الشهير **كيركجارد** (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) : **إننى سعيد لانتمائى للغة لها ما لها من ثراء فى اصالتها حينما تسمو بالروح ، ولها ما لها من دلال على الأذن حينما تداعبها بعذوبتها وموسيقيتها ... »** .

والدانماركية تنحدر فى الأصل من العائلة الجرمانية ، وتؤكد النقوش القديمة أنها ترجع إلى القرن الخامس الميلادى على أقل تقدير ، حينما نحا ابناؤها إلى نبر الكلمات وترخيمها وإلى تبسيط نظام التصريف الفعلى المعقد الذى ورثوه من اللغة الأم . وقد أدى تشديد نطق المقاطع إلى نعومة وتآكل حروف الحركة النهائية ، وأبرز الوقفات الحلقية التى تعد سمة هامة من سمات تلك اللغة ، واكتسبت حروفها الساكنة ليونة أضفت عليها رشاقة خليقه بأقاصيص اندرسن الساحرة التى ربما كانت هى ـ فى صورتها الأصلية أو المحورة ـ نافذة قراء العربية الوحيدة على أدب تلك اللغة .

وربما غالى **كيركجارد** فى المباهاة بلغته الأم ، على عادة ابناء لغات الأقليات المحلية ، ولكننا لا نستطيع أن نسم أدب الدانمارك بالمحلية ،

رغم قلة حظ بنيه من الشهرة ، إذا استثنينا اندرسن وكيركجارد ، فلم تكن تلك البلاد بمعزل عن المشاركة فى صناعة تجربة القرن العشرين إذ أن ضآلة رقعتها وقلة عدد سكانها يجعل من انفتاحها على العالم قدرا لها ، ومن هذا الانفتاح تكتسب تجربتها تنوعها وثرائها .

وبحكم موقعها ، ظلت تتأرجح فى تأثرها بين جارتها القوية المانيا بروحها الرومانتيكية المشبوبة ، ونزوعها إلى النظم الشمولية ، وبين روح المغامرة التى يتسم بها رجال البحر الاسكندنافيون ... بين الأرض بمروجها وريفها حيث تتناثر القرى الوادعة ، وبين أمواه المحيط الصاخبة حيث يودع المرء روحه بين راحتى القدر ...

وممن تأثروا بنزعة الترحال والولع بالسفر هانز كريستيان اندرسن ، الذى لم يؤسس لنفسه بيتا بالمعنى الحقيقى للكلمة إلا بعد أن بلغ الستين ، ولقد كتب لأحد أصدقائه ذات يوم قائلا :

« لقد ولدت حتما تحت نجم يمكن أن تشبهه ببندول الساعة ، فأنا لا انفك عن الحركة من هنا إلى هناك ، تيك ... توك ... حتى تتوقف الساعة وأخلد إلى الراحة » .

وإذا كانت القصص ، كبعض البشر ، تكتسب جمالا بمرور السنين ، كما قال اندرسن ذاته فى إحدى قصصه ، فلقصص الأطفال الحديثة سحرها أيضا ففضلا عن عالم الجن والأساطير الذى كان المورد الخصب الرئيسى لكتّاب هذا اللون بالأمس ، أماط العلم الحديث اللثام عن عوالم وعوالم مجهولة تمتد فى أغوار الكون وفى خفايا النفس وفى المادة المحيطة بنا بجسيماتها الدقيقة وذراتها ...

ومن أبرز كتاب أدب الأطفال فى الدانمارك الآن أديب ورسام هو ايب سبانج اولسن (١٩٢١ ـ) الذى يروى فى إحدى قصصه كيف حاول طفل السفر إلى القمر ليحضر ضوءه فى سلة إلى الأرض ، وقد صمم الكتاب ورسمه وطبعه على ورقة فى حجم الصحيفة الكاملة ، بحيث يمكن طيها لتصبح فى حجم الكتيب ، فى محاولة منه لتعميق إحساس القارىء بالارتفاعات الهائلة والأعماق السحيقة التى تحف ببطله ..

ولسبانج مجموعة قصصية هامة بعنوان « الميدان » (١٩٨٢) وفيها يصور صراعا بين مجموعة من الأطفال والباعة الجائلين الذين يرتبون للاحتفال بعيد الميلاد فى ميدان بإحدى المدن الصغيرة ، وبين عمدة البلدة الذى يعتزم تحويله إلى ساحة انتظار للسيارات ، والفكرة هنا وهى تتكرر كثيرا فى أعمال الكاتب ، أن طفل المدينة يفتقر إلى مساحة كافية لممارسة الحياة والانطلاق الحر . وفى قصة أخرى « زقاق القطة » (١٩٦٨) يرسم صورة لفتاتين صغيرتين تنتقلان إلى بيت حديث ذى فناء حجرى يرمز إلى صرامة التخطيط المعمارى الحديث الذى يعتمد أساسا على المسطرة والآلة الحاسبة ، وحينما ترى الفتاتان الفناء تقول إحداهما للأخرى : « إنه متسع بما فيه الكفاية » ، فترد الأخرى : « نعم ، بما فيه الكفاية لنشعر بالسام » ...

هذا النزوع إلى التمرد على صرامة الواقع يجد صداه فى عالم المسرح الدانماركى الذى شهد ميلاد ما يعرف بمسرح الصورة « Billestofteatret » الذى يقول عنه مؤسسوه « إنه يسعى إلى توسيع نطاق عوالم الممكن وممكنات المستحيل » . ومن أبرز مؤسسيه كيرستن دلهولم ، التى بدات حياتها مهندسة للنسيج ، ثم اجتذبتها

الاحتفاليات الدرامية التى وجدت فيها متنفسا لمهارتها التشكيلية ، ومن ثم أسست مسرحا خاصا بها يعرف باسم « بروفورما » أو أنصار الشكل ، وهى تقول عن هذا التحول : **« ظللت لعدة سنوات أسيرة الأشياء التى أود أن ألمسها ، أما الآن فالعقل هو الذى يريد أن يلمس الأشياء التى لا يمكن أن نلمسها .. الآن أريد أن أتعامل مع الميتافيزيقا .. أن أرتفع إلى الفضاء ... »**

ومن أبرز الأعمال التى قدمتها **« لماذا يأتى المساء يا أمى ؟ ! »** وهى تجربة مثيرة فى فن العرض المسرحى ، إذ تعتمد اعتمادا أساسيا على شكل خشبة المسرح التى هيئت على صورة بئر عمودية تلتف حولها طوابق أربعة يجلس فيها المشاهدون ، الذين ينظرون إلى أسفل حيث توجد رقعة مستطيلة من الضوء تشكل بابا ، ولكنه ليس كسائر الأبواب ، بل هو باب يؤدى إلى اللانهائية ـ يؤدى إلى عالم جديد تفقد فيه السطوح حدودها ، فتمتد إلى أبعاد لا نهائية ، وعلى هذا السطح تجول شخوص آدمية وراقصون يتحركون ويتمددون ويسيرون ويجلسون ، ولكنهم يؤدون ذلك كل على حدة ـ فى انفصام عن الآخر ... ويتراءى للمشاهد أن البعض منهم يسبح فى الفضاء ، أو يتدلى من السقف ، وفى ذات الوقت تنشد مغنية سوبرانو أغنياتها .. تارة بمفردها ، وتارة أخرى بصحبة تسجيل لصوتها ... يقدم على نحو متقن بحيث يعجز المشاهد عن التمييز بين المغنية وصوت جهاز التسجيل ، ثم تعود من جديد لتغنى لنفسها ، بينما يرتل شاعر قصيدة تتصارع أبياتها مع خلفية موسيقية تطغى عليها شيئا فشيئا حتى تذوب فيها ، بينما تؤدى مجموعة من الراقصين حركات تتوافق أحيانا مع الإيقاع أو تتنافر معه أحيانا أخرى ... والعرض يدعو المشاهد إلى أن يعيد التفكير فى أسلوب رؤيته التقليدى والرؤية المنظورية التى ندرك بها الأشياء ، ويتعامل هذا العرض مع المستويات الثلاثة للفن : البصرية والموسيقية والشعرية ، التى تتواجد فى آن واحد ثم تتقاطع ثم تمتزج فى لحظات سرعان ما يبين أنها رؤى غير حقيقية ، ومن ثم يغدو المنظور الذى نرى به الأشياء عند المستوى البصرى مسألة فلسفية تناقش طبيعة الذات والرؤية والحس والاختيار .

إن لغز الوجود والعدم يشغل حيزا هاما من جوانب الأدب الدانماركى ، وتمثال **كيركجارد** فى كوبنهاجن يحمل تلك العبارة التى كثيرا ما رددها : **لماذا يوجد الشىء بدلا من اللاشىء ؟** » ، وقد يكون هذا التراوح بين الوجود والعدم نابع من طبيعة شبه الجزيرة الدانماركية التى تطوقها مياه بحر الشمال العاصفة التى تحمل إليها سحب الضباب الكثيف ، حيث يتجرد الوجود المادى من صورته الصلبة ليستحيل إلى رؤى طيفية شفيفة .

وهذا التساؤل عن ماهية الوجود يمثل موضوع رواية هامة لأديب دانماركى كبير ، **هو سفند أجه مادسن** (١٩٣٩ ـ) ، وعنوانها « لنفترض أن العالم موجود » (١٩٧١) . والقصة تدور فى الدانمارك فى زمن غير محدد ، لم تكن القطارات فيه قد قضت على عربات السفر التى تجرها الخيول ، ولم تكن الكهرباء قد أقصت الشمعدانات الحديدية بتأثيراتها الخيالية من أجواء القصص . وبطلا القصة رجلان الأول **جيرونى**، وهو بائع للكتب والثانى **ليف** ، وهو فنان هاو ، وكلاهما لا يرى للعالم وجودا خارج الكتب ، وهى رؤية تعيق تطور

الإنسان ، فإذا كنا نحيا حياة قد عيشت من قبل ، فليس علينا سوى أن نتتبع الخطوات المرسومة لها فى الكتب . وهما يوحيان بهذه الفكرة لصديق لهما هو جاريون زيجر ، الضابط المتقاعد ، الذى يقتصر وجوده على نزهات قصيرة يذرع فيها شوارع بلدته الباردة فى غضب عارم ...

إن التفكر فى ماهية الوجود ينقلنا إلى عالم الشعر والشعر ليس غريبا فى تلك الأرض الخصبة بالخيال التى انجبت اندرسن من قبل ... ولقد شهدت الثمانينيات ظهور جيل جديد من الشعراء حاول تجديد الحداثة بإعادة اكتشاف واستكشاف عالم القصيدة الشعرية بأوجهها المتعددة بدءا من الإيقاع إلى الصوتيات إلى التركيب اللغوى وانتهاء بلغة الاستعارة والصورة المعقدة ...

وإذا كان النقاد لم يجمعوا هؤلاء الشعراء فى مدرسة حتى الآن ، فإنهم يشتركون جميعا فى نقطة انطلاق واحدة ـ هى الجسد والوجود الذاتى للإنسان ... ومن أبرز شعراء هذا الجيل سورن أولريك تومسن (١٩٥٦ ـ   ) الذى نشر أول دواوينه بعنوان « عامية المدينة » فى عام ١٩٨١ حيث يقول فى قصيدة اسمها « كل يوم » :

يمرق الصبية عبر طرقات المدينة
الدور قريبة وبعيدة
القصيدة نفسها كل يوم
امرأة تغفو قبالة الحائط
وفى الخارج حائط من مصابيح السيارات
والرصيف المتاكل
القصيدة نفسها كل يوم
تابى الكلمات ان تستسلم للصور
فى المدن .... فى عامية المدينة ...
حيث الليل فراغ ازرق بين الجدران
القصيدة نفسها كل يوم
تتعرق اقبية المترو اسفل طرقات المدينة
وننساب نحن على سلالمها
القصيدة نفسها كل يوم ...

إن القصيدة فى مفهوم تومسن يجب أن تدور فى المجال الممتد بين النظرية والأغنية ، فهى ليست بالفكر الخالص ، ولا يجب أن تتجرد من الفكر لتصبح مجرد غناء ، لكنه يميل إلى أن يكون وسطا بين الأثنين .

ويشير اسم الديوان هنا « عامية المدينة » إلى إطار التجربة الشعرية التى تدور فى المدينة التى لا يحدد لها اسما ويشيع الاغتراب فى عالمها وبينما يحدد الشاعر معالمها ويرسم أبعادها ، يطرح الموضوع نفسه على استحياء ، ويتراءى للقارىء أن المدينة عالم يفتقر إلى الترابط الداخلى ، بحيث تغدو فراغا تحدث فيه ملايين الحركات التى تفتقر إلى الترابط وتدور فيه أحداث وأحداث كل منها منفصم عن الآخر وإن جرى فى اللحظة نفسها ، فالاتصال يبدو ضائعا ، لا إراديا ، محطما ، عاجزا عن تكوين وقع اجتماعى مشترك .

وفى ديوانه الثانى « المجهول تحت نفس القمر » يطالعنا نفس الإحساس بعمق الفراغ وامتداده الذى لا يحده حد ، والشاعر لا يسعى لملء هذا الفراغ ، بل إلى الفكاك منه . ونبرة الحزن التى تشيع فى كتاباته تنبع من تجربة وجودية فهو يرى أن الحياة لا تشكل سوى جزء صغير من الوجود ، ضئيل متناه فى ضآلته إذ ما قورن بما يمكن أن يكون الوجود عليه فى اتساعه . ومن ثم فالإنسان لاينال إلا اقل القليل من دنياه ، فهو لا يحيا إلا جزءا بسيطا يستعيره من الزمن .

« عن مجلة : دانيس ليترزى »

دوروتا متولى

مسرح القهوة فى بولندا

فى عام ١٩٧٥ أنشأت **يوانا فوجنيتشكو** J. Wozniczyko وڤاندا أجيمبلو W. uziemblo «مسرح القهوة» فى وارسو تحت إشراف الهيئة الثقافية للنشر . لقد لاحظتْ هاتان الفنانتان أنَّ القرى البولندية قد أحيطتْ بأسوار الأمية فى منتصف السبعينيات ، وأنَّ شباب هذه القرى لم يعد قادرا على التحدث عن مشاكله الملحة ، والنقاش البناء ، كما اختفت عادة اللقاء بين القرى المتجاورة فى حوار متواصل ، وضاعتْ «الدردشة» المتبادلة بين الأصدقاء ، وتلاشتْ عادة ممارسة القراءة ، وتوقف التغنى بالجمال والحزن النبيل بين محبى الغناء ، بل كادت أن تصاب كل هذه الظواهر الثقافية بالموت . لوحظ كذلك أن الإلهامات الحقيقية تضاءلت فى أعمال المبدعين الريفيين ، صحيح أن النوادى فى القرى والأحياء الريفية استطاعت أن تكفى حاجة القرويين من روائع الأدب والكتب العامة . لكنه أصبح من المحتم البحث عن تصور جديد للنشاط الإبداعى تلتحم داخله مختلف الأشكال ، على أن يكون هذا التصور عميقاً فى محتواه ، بسيطا فى صيغته ، يُساعد فى استثارة الإلهام الإبداعى الجماعى المستند على التراث الثقافى للقرية .

أدّى هذا البحث الدائم والمتواصل إلى ميلاد برنامج ثقافى خاص ، تردد أصحابه طويلاً فى تسميته ، فأطلقوا عليه تارة :

«أيها الإنسانيون .. ابدأوا !» وتارة أخرى: **«أدب الكلمة الحيّة»** وفى تارة تالية **«نوادى الشباب الإنسانيين»** ، أو **«فى حضرة المتواجدين دوماً»** وغيرها ، لكن التسمية التى استقر عليها هذا الجمع المتميز هى **«مسرح عند احتساء القهوة»** أو باختصار **«مسرح القهوة»** .

كانتْ تسبق هذا المشروع أهداف محددة : **أولها** : الرغبة فى إحياء الأدبّ البولندى الحديث ، وترغيب الجماهير والقراء لقراءة مؤلفات

الكتاب المعاصرين ، تعين على نمو الحاجة إلى القراءة داخل المجتمع الريفى وإشباعها .

ثانيها : منح الفرص للقيام بتكوين جماعات وفرق فنية ، وتنشيط حركة النوادى ، وإيقاظ الاهتمام بقضايا الحياة الحديثة ومشاكلها .

اتفق على أن تكون نقطة الانطلاق هى تحديد صيغة لإيصال النصوص الأدبية للمتلقى ، بواسطة قراءتها والنصوص فى أيدى قارئيها من الجماهير العادية ، يَتْلونها بصوت ظاهر ، دون إخراج مسرحى مسبق لها ، أو أداء تمثيلى معدّ . أصبحت المهمة الرئيسية لهذا البرنامج ، هى القيام بعمل «مونتاج» فنى داخل سيناريو جذاب ، يجمع بين أعمال نثرية مختارة ، ومقالات يومية وقصائد شعرية ، ويربط بين هذا الجمع المتناثر للقضايا الفكرية ، والهموم الإنسانية ، والأفكار ، والمضامين التى تحتويها هذه الأعمال الأدبية والفنية ، والكشف عنها لتثير فى الجمهور فكره وخياله ، وتجعله قادرا على التواصل مع الآخرين ، ليستأنف حديثه الذى انقطع ؛ وحواره الذى يبحث عن تواصل ، مما يدفع المتلقين للسعى حثيثاً للبحث عن أصول هذه الأعمال الأدبية لقراءتها .

فإذا سمّينا هذا الشكل شكلاً مسرحيا ، فإن القائمين عليه كانوا فى البداية يسعون إلى التكيف مع أنفسهم وفق الإمكانات الفنية الموجودة التى تتيح مناخا مناسباً للنص المطروح .

مرَّتْ هذه التجربة بممارسات تطبيقية كانت محصلة لكثير من الخبرات والتجارب والأشكال التى كان من بينها اللقاء الأدبى ، والعرض المسرحى ، والمناقشات العفوية داخل النوادى — وقد اندمجت هذه الأشكال كلها فى صيغة«مسرح القهوة التى سهلت للمتلقى أن يحصل فى وقت قصير على برامج أدبية متنوعة . قد تكون أحيانا قراءة للحكايات وقصص الأطفال ، وأحيانا أخرى للكتب المدرسية أو للكتب الأدبية التى نفدت من أسواق الكتب ، أو تتخذ شكل أمسيات أدبية شعرية . وبعد مرحلة التقسيم المناسب للنص المختار إلى أدوار تدخل المادة الأدبية فى إطار العرض المسرحى ، ووفقاً لاختيار النصوص وأشكال تنفيذها ، يمكن أن تكون هذه المادة إما عروضاً خاصة تقترب من شكل «الروبرتاج» الصحفى اليومى ، وإما عروضا درامية أو شعرية أو على شكل «الكباريه» بمختلف أنواعه .

ويعد من أكبر خصائص هذا المسرح وتميزه ، أنَّ الجميع ، سواء كانوا جمهرة من المسنين أو جماعة متفرقة من الشباب المشاهد ، والذين لم تسمح لهم جراتهم المتخفية فى أن تدفع بذواتهم الفنية ، للتعبير فى شجاعة،عما يريدون قوله ، فضلا عن اشتراكهم الفعلى ، دون أن يكونوا مهيئين لذلك ، فى العرض الفنى الفورى للتمثيل المسرحى ، فيصبحون قادرين على التخلص من خوفهم الفنى بعد قيامهم بتنفيذ عدة برامج من هذا النوع .

ويمكن لبرنامج المسرح المقروء ، أن يكون ممثلا بنجاح كبير داخل النوادى الريفية ، وفى المدارس ، وحتى داخل مجتمع الأسرة،أو جماعة من الأصدقاء . فلا حاجة لخشبة مسرح ، ولا لإضاءة مركبة ، ولا حتى لأزياء مسرحية . يستلزم ذلك عملاً إبداعياً مشتركا وضروريا لهذا النوع من اللقاءات ، ويتوقف هذا — قبل كل شىء — على رغبة المشاركين فى هذه التجربة لقراءة نص مختار ، أو سيناريو تتسلسل فيه المقاطع المنتقاة لنصوص متباينة ، يوصف محتواها وتفاصيلها الفنية للمشتركين فى تجسيدها . وبعد اكتساب خبرة فى هذا الميدان يمكن

القيام بتنفيذ تلك البرامج جماهيرياً بعد بروفة واحدة ، أما تلك البرامج المتسمة بتعقيد التركيب ، فهى تحتاج إلى إعداد أطول .

وعلى عكس ما يُعْتقد : فإن **«مسرح القهوة»** أو ما يطلق عليه **«بمسرح حول المائدة»** أو **« المسرح المقروء»** يخدم كذلك الممثلين المحترفين ، أو أولئك الأشخاص الذين يضعون أولى خطواتهم على طريق النشاط الإبداعى .

وبعد الدعاية لهذا المسرح ، وانتشاره فى أنحاء بولندا ، يصل عدد فرقه إلى أكثر من سبعمائة فرقة وجماعة . لقد أدَّتْ خبرة السبعة عشر عاما بأن تصبح هذه الفرق وتلك الجماعات الفنية ـ سواء وهى فى طور البداية أو فى طور النضج الفنى ـ فرقاً مسرحية محترفة ، بفضل هذا النوع من التجريب .

فالهدف الرئيسى لبرنامج **«مسرح القهوة»** يمكن رؤيته من خلال منظور رسالة هذا المسرح ، وهو خدمة الجماهير وتقديم المتعة الثقافية والفنية دون الاهتمام المبدئى بشكل ما تقدم أو مضمونه فى بادىء الأمر . فالهدف المرجو والذى يسعى هذا المسرح لتحقيقه هو التأثير الفعال فى أكبر عدد من الناس يحيون داخل القرية الواحدة . فـ « **مسرح القهوة**» مُوجَّه فى المرتبة الأولى ، لأشخاص يشتركون فى صنعه ، ويعرض برنامجه أبسط الأشكال ، لتسير مسيرتها ـ فيما بعد ـ فى التركيب والتطوير . ولذلك فهو برنامج تعليمى ، مهمته ـ كما يصفه **ييچى دانييلليفيتش** J. Danielewicz ، الأب الروحى لهذا المسرح والذى توفى عام ١٩٨٧ ـ : « **أن يُعلِّم الجماهير اللقاء المتواصل داخل النوادى : القراءة صوتا ، أمام الجماهير ، وبتفهم واضح . وبأداء يعتمد على النطق السليم والتفسير المناسب ، والقراءة سماعا ـ أىْ أن تصغى جيدا لتفهم ما يقوله الآخرون ، والقراءة كلاما ـ أىْ أنْ يكون بمقدورك التعبير عن ما تفكر فيه وتشعر به ، والقراءة نقاشا ـ أىْ أن تكون بقدرتك إقناع الآخرين ببراهينك ، وكذلك الاقتناع ببراهين الآخرين !**»

أصدقاء إبداع

الأديب العربى الكبير الشاعر/أحمد عبد المعطى حجازى

شكرا على كل ما تبذلونه من جهد لإخراج (إبداع) على هذه الصورة المشرفة الوضاءة ، وأعتقد أن استمرارية هذا النهر المتدفق هى رسالتكم التى قدر لكم أن تحملوها .. وبعد :

فقد أقيم فى فبراير الماضى أسبوع ثقافى بجامعة الزقازيق ، وسمعت من الإدارة أن أسماء كثيرة ستحضر ، على رأسها أستاذى الشاعر/عبد المعطى حجازى ، وضمت القائمة أسماء خمسة عشر شاعرا آخرين من ألمع شعراء مصر ، وجرت مسابقة أدبية اشترك فيها خمسمائة طالب وطالبة ، أفلم يكن هذا العدد يستحق حضوركم حتى لو كان لا يضم إلا موهبة واحدة حقيقية ؟ ! إننى بالنيابة عن زملائى الطلاب الخمسمائة أقول لكم · كنا نود حضوركم ، فلماذا تخلفتم عن الحضور ولماذا تخلف الشعراء الآخرون ؟ ومتى سنرى الأستاذ/أحمد عبد المعطى حجازى فى جامعة الزقازيق ؟ اتريدون أن نرسل إليكم طلبا موقعا من الطلاب الذين يريدون الاستماع إليكم والإفادة من تجربتكم ؟

نيابة عن جميع من يتمنون حضوركم

عبد الجواد محمود أبو كب
أمين اللجنة الثقافية باتحاد الطلاب
ومقرر نادى الأدباء بجامعة الزقازيق

ـــ أشكر الصديق/عبد الجواد على مشاعره الطيبة تجاهى وتجاه (إبداع) ونرجو أن نكون دائما عند حسن ظنه وظن جميع القراء ، ونعد بأن نعمل على أن تظل (إبداع) دائما حائزة على ثقة قرائها الأعزاء فى كل مكان .

أما عن عدم حضورى إلى مهرجان جامعة الزقازيق ، فهو ما يجب أن أعتذر عنه للصديق/عبد الجواد ولكل من انتظر معه من زملائه ، وإن كان السبب فى ذلك لا يعود إلى تقصير من جانبنا ، بقدر ما يعود إلى سوء التنظيم الذى يجرى فى معظم هذه المهرجانات من قبل القائمين عليها ، حين يدعون فى كل مرة خليطا غير متجانس من الشعراء ، ثم يعمدون إلى إخفاء أسماء هذا الخليط ، حتى إذا اكتشفها من يحرص على أن يوفر لنفسه السياق المناسب للمشاركة ، لم يكن امامه إلا أن يعتذر فى اللحظة الأخيرة .

لقد كنت ـــ وما زلت ـــ حريصا على المشاركة فيما أعتقد أنه جاد وجيد التنظيم من المهرجانات الشعرية والندوات الثقافية ، فذهبت إلى الفيوم وبورسعيد لأنى أشعر أن ذلك واجبى ، وسوف يسعدنى أن ألبى دعوة طلاب الزقازيق فى أى وقت مناسب .

أحمد عبد المعطى حجازى

الأستاذ/أحمد عبد المعطى حجازى

شكرا لـ (إبداع) ولكم على هدية أول كل شهر ، وقد أعجبنى فى عدد فبراير قصة

(**العفو والسماح**) لـ (**خالد منتصر**) ، ولما فيها من فن وجراة واقتحام .. ولكنكم للأسف تهملون تماما كتابة أية نبذة عن الكاتب فى الهامش ، وهذا حقنا قبل أن يكون حقه .. ولى رجاء خاص بتقليص الدراسات النقدية قدر الإمكان وإتاحة الفرصة للإبداع القصصى والشعرى ..

محمد الحمامصى

مهندس كهرباء ـ شبرا

ـ نشكر المهندس « محمد » على تحيته ، أما اقتراحه الخاص بنشر نبذة عن الكاتب ، فهو ما لانستطيع أن نوافق عليه ، لأننا نعتقد أن الاهتمام بالنص وحده ، هو واجبنا الأول ، أما التعريف بالكاتب وبعالمه الإبداعى فمكانه المقالات النقدية التى يطالبنا الأستاذ « محمد » بتقليصها ، بينما نحن نعمل على زيادتها والارتقاء بها ، فلا تكتمل الفائدة إلا بنشر النصوص مع ما قد يتاح من الدراسات والمقالات النقدية .

ـ الصديقة « **عفاف عبد الوهاب عبد الرشيد** » ـ ملوى (المنيا) .

قصيدتك خالية تقريبا من مقومات الشعر الأساسية أولا : اللغة ، وثانيا : الوزن الذى يجب التقيد به فى الشكل العمودى الذى تكتبين به خاصة ، وثالثا : التجربة المتماسكة فنيا ، القادرة على أن تسبغ وحدتها على العمل كله .

ـ الصديق « **فكرى عبد السميع كامل** » ـ بلقاس (دقهلية)

ليس هناك شاعر حقيقى يعبر الآن عن تجربة الحب مكررا كل التعبيرات الموروثة ، والأساليب والصيغ التى ابتذلتها كثرة الاستعمال عبر القرون ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما ورد فى قصيدتك من أخطاء لغوية : مثلا « **نقد** » العهود بدلا من نقضها ، ومن أخطاء عروضية مثل :

واقول أهواك لآخر لحظة

فى اليسر فى الخير فى الضراء

أصبحنا مجبرين على أن نطالبك بإعادة النظر فى ثقافتك الشعرية والتوقف من أجل اكتساب المعرفة والخبرة اللازمتين .

ـ الصديق « **النوبى خضرى محمد** » من (أرمنت) ، يكتب مشيدا بمستوى (إبداع) الرفيع الذى يشهد به الجميع ، ولكنه فى الوقت نفسه غاضب أشد الغضب بسبب عدم الرد المفصل على الرسائل كلها ، فالردود المقتضبة فى نظره تحطم الإبداع . وهو يتهم المجلة بأنها زرعت الشوك فى طريق المبدعين الشباب لحساب الرموز الثقافية والأسماء المعروفة .

وليس لدينا ما نرد به على صديقنا الغاضب ، سوى ما كررناه قبلا ، من أن المجلة تعطى لمستوى النصوص الاعتبار الأول ، فى القصة أو فى الشعر ، ولا يكاد يخلو عدد من أسماء بعض المبدعين الشبان ، أما المقالات والدراسات النقدية ، فلا بد من تكليف المتخصصين بها ، أو تكليف من يسميهم الصديق (الرموز) ، وبدون ذلك تتحول الدراسات والمقالات إلى لون من ألوان أدب الخواطر .

وقصيدة الصديق « **نوبى** » المرفقة ، لا تعبر إلا عن نفثة من نفثات الغضب ، لم يحاول صاحبها إلا أن ينفس بها عن همومه ، التى هى بالطبع همومنا ، غير أن الشعر لم يجعل للتنفيس ، بل جعل للخلق والابتكار والسيطرة هكذا تبدأ القصيدة .

طيور ترحل عند الصباح مغردة

ثم تعود عند المساء حزينة

مفعمة بالجراح

ووطنى مغتال على الشاطىء الآخر

يكتم صوت الأنين الصراخ

وعلم مبعثر الأشلاء

مزقته الرياح ونفوس الضعفاء

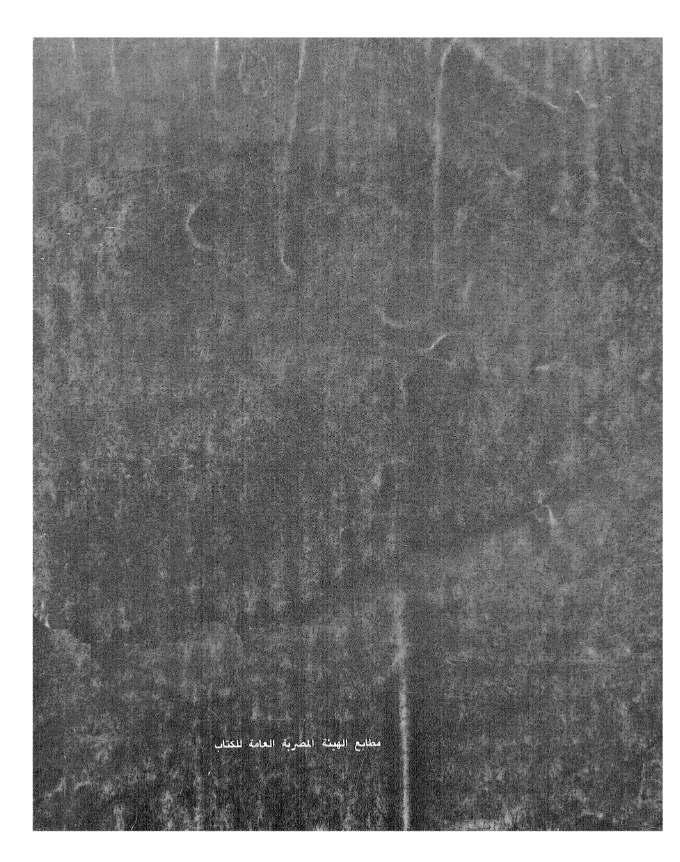
وطنى هناك يغتسل على الشاطىء

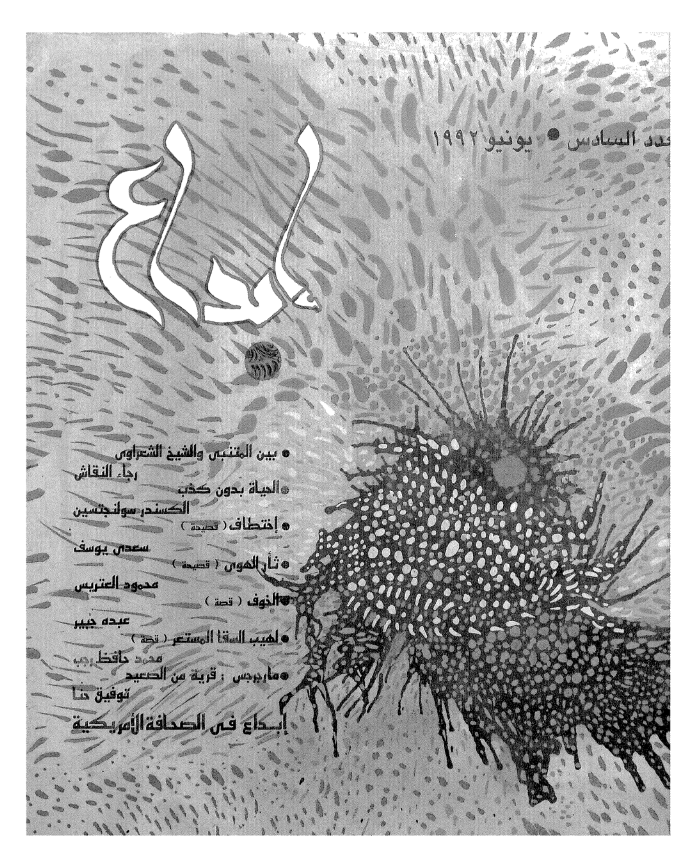
من خطيئة السفهاء

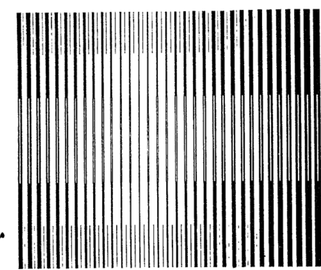
ـ الصديقة « **ابتسام محفوظ** » ـ كلية الآداب ـ الجامعة الأردنية : نشكر لك تحيتك الكريمة ، وسوف نحاول أن نوفر العدد المطلوب ، وإن وجدناه قد نفد فسوف نصوره لك .

ـ الأصدقاء « **عاطف رمضان** » من طوخ ، و « **أسامة الحداد** » من (منوف) و « **نوبى حسان محمود** » من (قنا) ، و « **آمال محمود الملك** » من (أبو كبير) و « **رضوان نصر نور الدين** » من (المحلة الكبرى) و « **السيد سعد سلامة** » من (كفر الشيخ) و **نوال محمد سليم** » من (قليوب) و د « **سمير محمد البهواشى** » و « **شريف محمد عطية** » و « **سعيد إبراهيم محمود** » و « **خالد احمد كامل** » من (القاهرة) .

قصائدكم دون المستوى الذى نرجوه ، ونأمل أن تتمكنوا من تطوير أنفسكم بالقراءة والعمل المتواصل .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

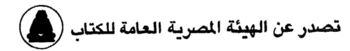

دد السادس • يونيو ١٩٩٢
• بين المتنبى والشيخ الشعراوى
رجاء النقاش
• الحياة بدون كذب
الكسندر سولنجتسين
• إختطاف (قصيدة)
سعدى يوسف
• ثأر الهوى (قصيدة)
محمود العتريس
• الخوف (قصة)
عبده جبير
• لهيب السقا المستعر (قصة)
محمد حافظ رجب
• مارجرجس : قرية من الصعيد
توفيق حنا
إبداع فى الصحافة الأمريكية





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد

. وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون . ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد

إبداع

السنة العاشرة ● يونيه ١٩٩٢ ذو الحجة ١٤١٢

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

الأمريكيون يشهدون « لإبداع » ؟

كان العدد الأسبق الذى أصدرناه من هذه المجلة حول الإبداع والحرية موضوعا لمقالة نشرتها صحيفة « الكريستيان ساينس مونيتور » الأمريكية يوم ١٢ ابريل الماضى . وتجدون فى هذا العدد صورة من هذه المقالة مع ترجمة لها .

و« **الكريستيان ساينس مونيتور** » صحيفة عريقة نشأت عام ١٩٠٨ فى مدينة بوسطن بولاية **ماساتشوستس** ، وهى تصدر الآن فى طبعتين ، طبعة قومية توزع فى الولايات المتحدة ، وطبعة دولية توزع فى أنحاء العالم . وقد جاء فى دراسة نشرها مركز جارنيت التابع لجامعة كولومبيا تحت عنوان « **الصفوة العالمية : مجموعة الصحف الراجحة العقل** » أن « **الكريستيان ساينس مونيتور** » واحدة من أهم ست صحف أمريكية ، ومن أهم عشرين صحيفة تصدر فى العالم ، وذلك « **لجودتها الخالصة ، ولمنظورها الثقافى** » . وهى تعالج القضايا العربية بغير تحيز . وبتعاطف مع الفلسطينيين . هذا ما يجعلنا نحتفى بشهادتها .

لقد دلتنى هذه الشهادة على أن العمل الجاد قادر على أن يخترق بسرعة البرق كل الحدود . فبين ظهور العدد فى القاهرة ونشر مقالة الصحيفة الأمريكية عنه فى بوسطن أيام قليلة لا تزيد عن أسبوع .

غير أن حفاوتنا بهذه الشهادة لا تمنعنا من إيضاح بعض النقاط .

إن القضية التى أملت علينا إصدار العدد الأسبق ، وهى حرية الفكر ، ليست قضيتنا وحدنا ، بل هى قضية البشر أجمعين ، وخاصة فى هذه المرحلة التى استطاع فيها الفكر الحر أن ينتصر وهو أعزل من كل سلاح إلا إنسانيته ، وأن يدمر معاقل الطغيان بين سيبيريا وجبال الأنديز ، فمن الطبيعى أن نهتم بهذه القضية . ومن الطبيعى أن يجد اهتمامنا صداه فى الصحف الأمريكية وغيرها من صحف العالم .

لكن بعض الصحف وبعض الحكومات تعالج قضية

حرية الفكر ، وقضية الحريات عامة ، بأسلوب قد يتناقض مع الطبيعة الإنسانية لهذه القضية ، إذ تبدو وكأنها وحدها المسئولة عن الحرية فى العالم كله ، أو أنها الراعى الذى يحق له آن يوجه الخراف الضالة نحوها ، فإن لم تستجب بالرفق فبالعصا .

من حق أية جهة فى العالم ، بل من واجبها أن تدافع عن قضية الحرية . وأعظم دفاع عن الحرية وأفعله أن نكون نحن أنفسنا ، وفيما يخصنا ، تجسيدا لهذه القيمة ، وهذا يستدعى أن نرى الآخرين أحرار مثلنا جديرين بأن يصنعوا حياتهم كما يشاءون ، طالما عاملونا بالمثل فلم ينتقصوا من حريتنا ولم يبدءونا بالعدوان . أما أن تتصرف جهة من الجهات باسم الدفاع عن الحرية تصرف الشرطى أو المؤدِّب فهذا ما يتناقض مع الحرية التى لا يمكن أن تنفصل عن الكرامة ، وليس من الكرامة أن يقبل أحد وصاية من هذا النوع حتى وهويئن تحت وطأة الاستبداد .

نحن لسنا فى قضية الحرية متفرجين أومتطفلين ، بل نحن شركاء أنداد . ولسنا أغرارامبتدئين ، بل نحن سباقون ، فطالما واجهنا الطغيان ، وطالما قاتلناه فصرعنا وصرعناه .

حرية الفكر قضيتنا ، لأن الحضارة هى شعلتنا التى لا يطفىء نورها إلا الطغيان ، ولا تتوهج إلا بالحرية .

أنظر إلى هذا الوطن فأرى نهرا يخترق الصحراء حتى يشقها شقا ، وأرى سيفا من الخضرة سله الفلاح فى وجه اليباب حتى أنفذه فيه ، وأرى عروشا تسقط وأمة تولد كل يوم من جديد .

لم يبق من الأهرامات إلا الذين شيدوها ، فإن قلت فراعنة : فالفراعنة هم الذين بنوا لا الذين دفنوا . وإن نظرت فى التاريخ ورأيت فلولا من الغزاة قلت لك : إن كان فيهم خير فهو فى هذا الطمى ، أما شرهم فقد عاد إلى الرمال .

كأن طبيعة بلادنا من جنسنا ، وكأننا نفخنا فيها من

روحنا ، فهى تحيا كما نحيا ، وتصارع ما نصارع ، وتنام وتصحو كما يحدث لنا سواء بسواء .

أقول إن حرية الفكر فى العالم ليست قضية الأمريكيين وحدهم ، بل هى قضية البشر أجمعين . وليست فى مصر قضية المثقفين وحدهم ، بل هى قضية كل كائن حى ، فما دام كل شىء فى مصر يصارع الموت فكل شىء فى مصر يصارع الطغيان . وربما كان الفرق بين عقليتنا وعقليات أخرى ، أن الآخرين يفكون الاستعارة . ويفرقون بين عناصرها ، ونحن نعيد تركيبها . قد يبرر النضال البشرى فى بعض الأحيان أن نفصل بين نشاط ونشاط ، وأن نترك فئوسنا ومغازلنا ، ونهب دفاعا عن الحرية ، لكن استمرار الحياة البشرية يستدعى أن ندافع عن الحرية خلال دفاعنا عن الحياة .

هناك إلى جانب الحق شىء نقدسه تقديسا ، شىء اسمه الحب ، وهل الاستعارة إلا حب وقران ، وهل الفن شىء آخر غير الاستعارة ؟ هكذا ندافع عن الحرية لا بما تفرق لكن بما تجمع ، ندافع عنها دفاع العشاق والمبدعين .

يشهد صاحب المقالة وهو أستاذ جامعى نابه من أصل مصرى على ما يبدو ، لمجلة « إبداع » بالاستنارة ، وينصح الحكومة الأمريكية بأن تضغط على العرب حتى يصبحوا أقل عنفا ، وبأن تشجعهم على ان يكونوا أكثر تسامحا وتحررا .

لا ينبغى عليه أن ينصحها بالضغط على جهة أخرى سلبت العرب بيتوهم وحقولهم ، ومدنهم وقراهم ، وفرضت عليهم أسلوبا واحدا فى الدفاع عن الحرية يكتوون هم بناره أكثر مما يكتوى الآخرون .

إننا سعداء بالتحية التى وجهتها لنا الصحيفة الأمريكية ، ونحن نرد على التحية بمثلها ، فنطالب الأمريكيين بأن يتحرروا هم كذلك من الأساطير التى ورثوها عن العصور الوسطى ، وما زالت تملى عليهم نظرتهم لنا حتى الآن !

مراد وهبة

مُلاك الحقيقة المطلقة

إن الإنسان منذ نشأته ، ينشد الحقيقة المطلقة بحكم أن العقل الإنسانى ينزع بطبيعته نحو توحيد المعرفة الإنسانية.وهو من أجل ذلك يتجول فى كل مجال من مجالات هذه المعرفة ، ثم هو يضمها جميعا ، ويربط فيما بينها فى وحدة عضوية ، بحيث لا يتيسر معه فصل عضو عن الكائن إلا بالقضاء عليه كله ، ونزوع العقل نحو التوحيد هو فى الوقت ذاته نزوع نحو المطلق[1] . والإنسان ينشد الحقيقة المطلقة كذلك بحكم إحساسه بعدم السكينة فى هذا الكون المجهول .

بيد أن اقتناص الحقيقة المطلقة لم يكن بالأمر الميسور. فقد تعددت الحقائق المطلقة ، وتعدد المطلق تناقض فى الحدود بحكم أن المطلق واحد ، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك ومن ثم فالإنسان إما مالك للحقيقة المطلقة ، وإما معدوم منها ، وإما باحث عنها ، وفى العصر اليونانى القديم تبلور هذا الثالوث فلسفيا ، وكان فى حالة صراع ولكن الغلبة كانت لملاك الحقيقة المطلقة .

تفصيل ذلك :

فى القرن الخامس قبل الميلاد أنكر **انكسا غوراس** الطبيعة الإلهية للأجرام السماوية . وذهب إلى القول بأن القمر أرض فيها جبال ووديان ، وأن الشمس والكواكب أجرام ملتهبة ، لا تختلف طبيعتها عن طبيعة الأجسام الأرضية ولم يطق ملاك الحقيقة المطلقة مثل هذا القول الذى قاله **انكساغوراس** ، لاعتقادهم أن كل ما هو سماوى فهو إلّهى ، وأن من يتناول مثل هذه الأمور بأسلوب علمى ، هو مجرم فى حق الدولة.واتهموه بالإلحاد فاضطر إلى مغادرة **أثينا** حيث كان يقيم ويتفلسف .

ثم قدم إلى **أثينا بروتاغوراس** حوالى عام ٤٥٠ ق . م ونشر كتابا أسماه « الحقيقة » وردت فيه هذه العبارة : « **الإنسان مقياس الأشياء جميعا** » .

ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة نسبية بنسبية الإنسان . ثم رتب على هذه العبارة عبارة أخرى هى قوله :

« **لا أستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أم غير موجودين . فإن أمورا كثيرة تحول بيني وبين هذا العلم أخصها غموض المسألة** وقصر الحياة » .

فاتهم بالإلحاد ، وأحرقت كتبه ، وحكم عليه بالإعدام ، ولكنه فر هاربا .

أما **سقراط** فكان يعتقد أن حكمته تقوم فى علمه بجهله بينما غيره جاهل يدعى العلم . فمضى يحاور السياسيين فى حلقات واسعة فلا يلبث أن يبين لهم أنهم لا يعلمون شيئا، وأن ما يعلمونه ، إما عن مجرد ظن ، وإما عن إلهام إلّهى ، وكلاهما مباين للعلم . فاتهموه بأنه ينكر الآلهة ، ويفسد الشباب ، وحكم عليه بالإعدام ، وقبل سقراط الحكم .

وفى النصف الأخير من القرن الثانى للميلاد نشأت طائفة من الشكاك بزعامة **سكستوس امبيريقوس** ، أى **سكستوس** التجريبى . جاء فى أحد مؤلفاته ، أن المبدأ الأساسى للمذهب الشكى يدور على أن : « **لكل حجة حجة مضادة لها** » ، **ثم يستطرد قائلا : « إننا نعتقد أن من لوازم هذا المبدأ الوصول إلى نقطة نمتنع فيها عن أن نكون دوجماطيقيين »** .

ومعنى ذلك على حد قوله أن « الشاك يرفض الدوجماطيقية »[٢] .

« والغريب فى أمر **سكستوس** وأصحابه أن ترجمة مؤلفاتهم قليلة ، ومن الصعب العثور عليها . وبسبب جهلنا بنصوص هذه المدرسة الشكية أفرغ لفظ الشك من مضمونه . وأغلب الظن ، أن جهلنا بالنصوص مردود إلى سلطان ملاك الحقيقة المطلقة ، أى الدوجماطيقيين .

وفى القرن الثانى عشر فى **قرطبة** دعا **ابن رشد** إلى حق الفيلسوف فى « **تأويل** » النص الدينى بما يتفق وطبيعة البرهان العقلى . ويعرّف **ابن رشد** التأويل بأنه : **إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية »**[٣] وهو يقول ذلك فى شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلى. يقول : « **فإن أدى النظر البرهانى إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سُكت عنه فى الشرع : أو فرق به فإن كان مما سُكت عنه فلا تعارض هناك وهو بمنزلة ماسكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق ان يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفا فإن كان موافقا فلا قول هناك وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله** » .

ومن شأن التأويل : أن يخرق الإجماع ، إذ « **لا يتصور فيه إجماع** » ، **على حد قول ابن رشد** . ولهذا يمتنع تكفير المؤول . ولهذا فقد غلط **ابن رشد الغزالى** عند كفر هذا الأخير لفلاسفة من أهل الإسلام مثل **الفارابى وابن سينا**. ومع ذلك فقد كفر **ابن رشد** ، وأحرقت مؤلفاته ، وحوكم ، ونفى إلى قرية « أليسانه » .

وفى القرن السابع عشر أعلن **جليليو** انحيازه لنظرية **كوبرنيكوس** التى تدور على أن بقاء أكبر الأجرام ثابتا (الشمس) ، على حين تتحرك من حوله الأجرام الصغرى ، أكثر تحقيقا لمبدأ البساطة من دوران الأجرام جميعا حول الأرض . فاتهم **جليليو** بالخروج على الدين لانحيازه لنظرية منافية للكتاب المقدس. وحوكم من قبل محاكم التفتيش ، أو بالأدق من قبل ملاك الحقيقة المطلقة .

وفى القرن السابع عشر أيضا ، صدرت «**رسالة فى التسامح** » من غير ذكر لمؤلفها، وكان مؤلفها الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك**. وفى مفتتح الرسالة يشجب لوك « **أصحاب الحمية** » enthusiasts واللفظ الإفرنجى مرادف للفظ « **المتعصبون** » Fanatics[٤] وقد كان هذان اللفظان هامشيين فى القرن السادس عشر ولكنهما أصبحا محورين أساسيين فى الخلافات الفلسفية واللاهوتية. وأيا كان الأمر فالجدير بالتنويه أن التسامح ، عند **لوك** يستند إلى نظرية فى المعرفة تدور على محدودية العقل الإنسانى، ويخلص منها إلى أن المعتقدات الدينية ليست قابلة للبرهنة ، ولا لغير البرهنة. فهى إما أن يعتقد بها الإنسان أو لا يعتقد ولهذا ليس فى إمكان أحد أن يفرضها على أحد ، ومن ثم يرفض (**لوك**) مبدأ الاضطهاد باسم الدين، ويلزم من رفض هذا المبدأ واجب التسامح. ويترتب على ذلك تمييز **لوك** بين « أمور الحكومة المدنية وأمور الدين » . وفى تقديرى أن هذا التمييز أو هذا الفصل هو نتيجة العلمانية وليس سببا للعلمانية؛ فالعلمانية نظرية فى المعرفة ، وليست نظرية فى السياسة . لأن العلمانية بحكم تعريفى لها هى « التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق .

وفى القرن الثامن عشر ذاعت **فلسفة التنوير**. وقد تبلورت فى فلسفة **كانط** ، حيث العقل ، عنده ، عاجز عن اقتناص المطلق الواقعى . يقول كانط فى مفتتح الطبعة الأولى من كتابه « نقد العقل الخالص » :

« إن للعقل خاصية متميزة فى أنه محكوم بمواجهة مسائل ليس فى الإمكان تفاديها . فهى مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق سواء وصفته بأنه الله أو الدولة » .

ومن هنا يميز **كانط** بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص المطلق ، وحالة اقتناص المطلق والأمر الواقع أن ثمة محاولات عديدة فى البحث عن المطلق ، ولكن تصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يوقع الإنسان فى الدوجماطيقية . وهذا هو مغزى قول **كانط** : « **لقد أيقظنى هيوم من سباتى الدوجماطيقى** » ومعنى ذلك أن مهمة العقل الناقد، عند **كانط**، هى فى كيفية التحرر من **الدوجماطيقية** ، وذلك بالكشف عن جذور الوهم فى اقتناص المطلق[٥] . ويترتب على ذلك امتناع تأسيس المجتمع على مطلق معين ، أى على **دوجما** dogma . ونقيض هذا الامتناع تأسيس المجتمع على « **عقد اجتماعى** » **وصدر كتاب لروسو اتخذ من هذا المصطلح عنوانا له ، وذهب فيه إلى أن العقد الاجتماعى** ينزل بمقتضاه كل فرد عن نفسه وعن حقوقه للمجتمع بأكمله : **وبمقتضى هذا العقد يصبح الكل متساوين فى ظل القانون . ومن ثم ينتهى الحق الإلهى للحاكم** » .

ثم نشبت **الثورة الفرنسية** متخذة من **التنوير** أساسا لفلسفتها . والتنوير ناف لملاك الحقيقة المطلقة. بيد أن هذا النفى لم يكن بالأمر الميسور . فقد صدر كتاب **لأدموند بيرك** ، بعد سنتين من نشوب الثورة الفرنسية ، بعنوان« **تأملات فى الثورة فى فرنسا** » . جاء فيه أن الحريات من ثمار الوراثة، تنتقل من الأجداد إلى الأحفاد ، دون ماحاجة إلى ردها إلى ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الإنسان لن يتطلع إلى المستقبل إن لم يلق نظرة إلى الوراء ، إلى الأجداد . ومن ثم **فبيرك** يستخف **بالإبداع** ، وينظر إليه على أنه ثمرة الأنانية . أما **الوراثة** فهى مبدأ المحافظة، كما أنها مبدأ الاتصال بين الأجيال[٦] .

ومن ثم فهو ضد التعليم المدنى الذى يستند إلى معرفة الاحتياجات الفيزيقية للبشر ، وإلى تأسيس الذات المستنيرة ، التى فى إمكانها أن تجمع بين المنفعة الذاتية ، والمنفعة العامة.وهذا ، فى رأى بيرك ليس إلا ضرباً من الإلحاد[٧] .

وفى عام ١٩٥٣ صدر كتاب لكيرك رسل بعنوان **العقل المحافظ من بيرك إلى إليوت** . وواضح من العنوان ، أن نقطة البداية عند كيرك هو بيرك ، وكيرك بالفعل يعد نفسه تلميذا لبيرك . وهو من أجل ذلك محافظ والمحافظة ، عنده تتسم بالخصائص الآتية :

١ ـ القصد الإلَهى يحكم المجتمع والضمير ، والقضايا السياسية هى فى أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، والعقلانية لا تعنى بالحاجات الإنسانية .

٢ ـ حب الحياة التقليدية فى تنوعها وغموضها.وهذا ضد المذهب الراديكالى الذى يدعو إلى المساواة والمنفعة المتبادلة .

٣ ـ قناعة تامة بأن المجتمع المتمدن فى حاجة إلى أوامر وطبقات ، وأن المساواة الحقيقية هى المساواة الأخلاقية ، وأن تدمير التمايز الفطرى ، بين البشر ، يفضى بالضرورة إلى بزوغ أمثال نابليون .

٤ ـ الإنسان محكوم بالشهوة ، أكثر مما هو محكوم بالعقل ، ولهذا فكل من التراث ؛ والتخير المعقول ، مطلوب لمنع الإنسان من الاستجابة إلى دافع الفوضى .

٥ ـ التغير والإصلاح غير متماثلين ، والإبداع أقرب إلى التدمير منه إلى التعمير ، والبديل هو التغير البطىء ، إذ هو وسيلة المجتمع إلى المحافظة على ذاته ، وأفضل منه العناية الإلَهية لأنها أداة التغيير .

وأعداء المحافظين ، فى رأى **كيرك** ، هم إما عقلانيون مثل فلاسفة التنوير ، وإما نفعيون مثل روسو ، وإما ماديون مثل ماركس ، وإما داروينيون[٨] .

وأقوى أجنحة المحافظين أو اليمينيين الجدد ، هى حركة « **الغالبية الأخلاقية** » بقيادة القس **جيرى فولول** ، وهو يعتبر نفسه تلميذا **لأدموند بيرك** . وقد أسس هذه الحركة عام ١٩٧٩ ، ثم تحالفت الحركة مع **الكاثوليك واليهود والمورمون** ، الذين يلتفون حول **فولول** وكان ينشد من هذا التحالف : « اطلاق البنادق اللاهوتية على اللبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية » ، والعودة إلى القيم التقليدية المحافظة . وقد أطلق على هذه الحركة مصطلح « **الأصولية المسيحية** » . بيد أن هذا المصطلح قد امتد إلى أية حركة دينية تدور على المبادىء الآتية :

١ ـ رفض إعمال العقل فى النص الدينى ، أى رفض التأويل

٢ ـ رفض النظريات العلمية وعلى الأخص الداروينية ، المهددة لقصة الخلق ، على نحو ما وردت فى التوراة .

٣ ـ تأسيس المجتمع على العقيدة المسيحية على نحو ما تحددها الأصولية المسيحية .

وقد شاعت بالفعل هذه المبادىء لدى الأصوليين فى الديانات الإحدى عشرة القائمة فى هذا العصر أو بالأدق لدى ملاك الحقيقة المطلقة .

وفى هذا الإطار يلزم إعادة النظر فيما يسمى بـ « **بحقوق الإنسان** » . ففى ١٠ ديسمبر عام ١٩٤٨

اعتمدت الجمعية العامة للأمم المتحدة « **الإعلان العالمى لحقوق الإنسان** » ويتكون الإعلان من ثلاثين مادة تشمل الحقوق المدنية والسياسية ، والاقتصادية ، والثقافية،وتقر المادتان الأولى والثانية أن الناس يولدون أحرارا ومتساوين فى الكرامة والحقوق . ولا يجوز التمييز بسبب العنصر ، أو الجنس ، أو اللغة ، أو الدين أو الرأى السياسى ، أو القومى ، أو الاجتماعى أو الملكية ، أو المولد أو أى وضع آخر .

وأنا أجتزىء من هذه المواد لفظى « **الدين** » و « **الملكية** » وأتساءل عن المقصود منها . وجوابى أن المقصود بالدين هو العلاقة بين الإنسان ومطلق معين.أما المقصود بالملكية فهى ملكية الأرض أو المصنع وليست ملكية الحقيقة المطلقة .

ولكننا فى نهاية القرن العشرين لدينا تيار عالمى يتمثل فى **الأصوليات الدينية** أو فيما أسميته **ملاك الحقيقة المطلقة** الذين يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية . فإذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان ، لاشىء لأن هذا الإعلان هو ثمرة إعلان الثورة الفرنسية لمبادئها الثلاثة : الحرية،والإخاء ، والمساواة . ومبادىء هذه الثورة هى ثمرة التنوير ، والتنوير ثمرة العلمانية ، والعلمانية من حيث هى التفكير فى النسبى بما هو نسبى ، وليس بما هو مطلق ، هى التى تتسم بالإبداع،والإبداع هو أساس الحضارة،فالحضارة بدأت عندما ابتدع الإنسان التكنيك الزراعى لتغيير الواقع ، من أجل مجاوزة « **أزمة الطعام** » التى نشأت فى عصر الصيد . وإذا توقف الإبداع انتهت الحضارة .

الهوامش

(١) مراد وهبه ، المذهب فى فلسفة برجسون الأنجلو المصرية ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٧٨

(2) philip hallie (ed), sextus Empiricus.Selections From the major writings on scepticism, Man,god, Hacketr publishing co. indiana 1985 p. 36

(٣) ابن رشد : فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال طبعة الجزائر ص ٣٤

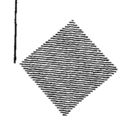
(٤) لفظ Fanatics مشتق من اللفظ اللاتينى fnnaticus وهذا اللفظ مشتق من اللفظ اللاتينى fanum اى دار العبادة .

(٥) مراد وهبة ، « محاكمة العقل العربى فى مؤتمر عربى » فى مجلة المنار ، عدد ٤٥ ، القاهرة ، ص ١٠٦ .

(6) E. Burke. reflections on the revolution in france Pensuin, 1969 pp. 119 - 120

(7) ibid. pp. 25b. 258

(٨) مراد وهبة ، ريجان والاصولية فى مجلة المنار ، القاهرة ، عدد ٢٤ - ٢٥ ، ص ٢٦ - ٢٩ .



اختطـــــــــاف

لم تكن تْلك بلادا :

كان فيها كلُّ ما يجعلُنا صورتَها

نحن ، أبناء الترابِ المستحيلْ

لم تكن تلك بلادا :

كان فيها كلِ ما يطمس أوراق السبيلْ ..

كيف جاءتْ مرةً أخرى

وشقّت دمَنا كالبرقِ ؟

قد كنا نسِيناها

وقلنا لن نرى بردِيَّها ، حتى ولو فى الحلِم

قد كنا نسيناها

كما ينسى الجنودُ القُبَلَ الأولى

كما ينسى السريرُ الرمل

كالموجةِ تنسى طحلبَ القاعِ .. نسيناها

وقلنا : لن نراها مرةً أخرى

فمن أدخلها من فُرجةِ الشبَّاكِ ؟

من أدخلها من أسفل البابِ ؟

ومن جاء بها فى غفلةٍ منا

لكى تخطفنا

فى كفها الدامى

وتلقينا على القمة

لحما للنسور ؟ (تونس)

عبده جبير

الخوف



حملت « روكا » الشنطة البلاستك التى جهزتها منذ استيقظت ، على غير رغبتها ، فى السادسة صباحا ، وكان القرآن لا يزال فى راديو أم حنفى ، ودست المفتاح فى « البوك » الذى اسودت أطرافه من العرق ، وتأكدت من الجنيه الأحمر بنظرة نعسانة ، وسحبت السستة ، ورمته فى الشنطة ، وحملتها ، ودست قدميها فى الشبشب الزنوبة ، ولفت الملاية حول وسطها بقوة (بتلك الطريقة التى لم تكن أمها ترضى عنها أبدا) ورزعت الباب خلفها وخرجت ، ومن البسطة إلى الباب البرانى قفزت ، آه .. لو كان باستطاعتها أن تصفر كما كانت تفعل وهى فى الثالثة عشرة ! ، وألقت نظرة هنا ، ونظرة هناك ، على البيوت الحائلة المتدلية من شرفاتها حبال الغسيل ، ونزلت للعطفة ومن العطفة ، إلى الحارة ، وعاندت نفسها ولم تمش من الجهة اليمنى ، وأحبت أن تواجه الموقف حتى لو انتهى الأمر بخناقة أخرى ، بعد الخناقة التى لا يزال دويها فى الحارة منذ ثلاثة أيام ، وقالت إنها لو رأته فإنها ولاشك ستبصق على الأرض ، ولكن يدها اهتزت فسقطت الشنطة على الأرض ، ولكنها مالت عليها دون أن تفلت طرفى الملاية ، ورفعت رأسها على ظل رجل ، وما أن تطلعت حتى رأت شخصا آخر ، لم يكن هو نفسه ، ولكنه غريب يمر ، هكذا ، ومشت مرة أخرى حتى وصلت إلى ميدان السيدة ، حيث أشعة الشمس تعكس البريق على بقع الماء المتجاورة فى الحفر ، وكان « زغلول » لا يزال يرش بالخرطوم حول محل الفطير ، وعمال المطبعة يتحلقون حول عربة الفول ، وعمى الأعرج يحرك المغرفة الطويلة لأسفل — لأسفل وأعلى ، داخل القدرة ، والقرآن يرتفع من الراديو الخشب الذى ركنه على سور الجامع ، ومرة أخرى ، ووجدت نفسها راغبة فى المشى من شارع السد ، على الرغم من أنها كانت قد انتهت إلى أنه وإن كان الولد « زغلول » كان قد لقى من ينهره فى الحارة ، إلا أن الولد الصايع ابن أم سيد ، صاحبة العطارة (التى يقال إنها هى التى سممت زوجها بسم الفيران لتنفرد بالمحل) لم يكن حتى قد ابتعد وهى

تصرخ فى وجهه بعد أن دس يده فيها ، قالت : الزحام ، لو أن أحدا كان قد سمع صرختى ! ، على الأقل ، حتى يتفرس بعينيه فى فتحة الجلباب ، تحت الرقبة ، ولمت بالفعل ملايتها من هناك ، ولكن أحدا لم يكن هناك ، ولكن العربة الكارو زنقتها فاضطرت لركوب التلتوار ، ودهست بقدميها فوق أكوام الخضار المعطن الملقى على جانب ، وأحست بالسائل اللزج فى كعبيها ، ومرة أخرى ، بل وساقيها ، ولِمَ تعرف لم لم تنظر ، حتى ولو لتعرف ، إلى أى حد ، وقالت إنها قد تحولت إلى عارية (بعد أن نظفت جسدها البض ، ونتفته بالحلاوة ، ودعكته بالخلطة ، ومسحت عليه بالفزلين) ثم طارت وهى تلقى بكل فخذ فى اتجاه ، فوق رؤوس المتزاحمين على عربات الخضار ، ولكنها تلقفت فردة ثديها اليمنى بكفها ، ثم إنها طوحت بها إلى البلكونة ، هناك ، فوق قفص الحمام الذى تلفت وهو يجد ذلك الطائر يجلس متنهدا بجواره ، ولكن شعرها تعلق بخصص النافذة ، أى .. فالتفت الرجل إليها بعينين جريئتين ، لم تستطع الابتسام ، لكن ، أو أنها لم تكن قد تمكنت من قبضتها ، فانزلقت الملاية ، ومرة أخرى ، لكن القطع لم يظهر ، هو هناك عند الفخذ ، هناك حتى تأتيها اللحظة ، هكذا ، انظر ، إنه أنصع بياضا من ... ، ولكن ، ماذا يجعلها مرة أخرى تتعثر فى كوم البرتقال العفن ، وأحست بلسع النزيز فى قدمها ، ومشت إلى حافة الطوار ، وأخرجت القدم من الزنوبة ، وبطرف الملاية مسحت السائل السكرى اللزج ، وأدخلت الزنوبة بين إصبعيها ، وجذبت نفسا كأنها قد اطمأنت إلى أن ساقها لا تزال لامعة (كانت قد دعكتها ساعة كاملة بالحجر حتى أن أمها حين عادت من الخارج ولاحظت ، خالت أنها ستعود لسخريتها ، لكن ، ولسبب ما ــ رجحت هى انها ربما تكون قد عادت بعد لقاء معه ــ تمصمصت ، وأبتسمت ، وتنهدت ، هذا هو كل شىء ، وهى تخطر)، وضبطتها وهى تدس القميص الأحمر العريان فى الدولاب بين الهدوم ، وأمسكتها من شعرها وراحت تدك الرأس بالحائط ، من أين . من أين .. ولكنها أفاقت على رائحة الليمون ، وأم حنفى تمسح بالمنديل المبلل على جبهتها ، ولكنها تلفتت على تلك النظرة ، واغمضت عينيها ، وتمنت لو انها لم تعد من الإغماءة ، وانتفضت على الألم والولد يعلوها ، يامه ، يامه ، وقامت فى مشهد بطىء تجرى فى الظلام الخفيف ، وأشعلت النور ، وأخذتها إلى الحمام ، وصبت لها الماء حتى غسلت الدماء ، ودست فيها القماشة ، وحملتها إلى الفراش ، وسمعت النحيب الخافت من الجانب الآخر ، وكان الضوء يتسرب من خصص النافذة ، وكان الضوء ... لا ، إنها تحاول أن تحرك رأسها الثقيل ، إنها تحاول ، وإحساسها بالبطيخة على الجبهة ، لا ، فى الداخل ، وتضايقت من أن تكون قد جرحت ، ووضعت كفها على عينيها تحاول تجنب شعاع الضوء ، ودست رأسها فى الوسادة ، وجذبت الغطاء ولوته حتى العنق ، وفردت ما بين ساقيها ومدت يدها ، وعادت ، أف .. والدوخة ، وكل شىء ، وهو يمد يده إلى كتفها العارى ، وهى ترتعش ، حتى جذب لباسها ، ولا ، إنه قد كان كذلك الشىء الوديع الذى يتهادى على سطح النيل الذى ، والمركب الميال ، والنجيل الأخضر المبلل ، وظل الشجرة فى الهواء الطلق ، وأخرجت من القفة البيض الملون ، والبصل الأخضر ، والقرص بالسمن ، والخص ، والملانة ، والخبز الملون المقدد ، والفسيخ ، وصبت الزيت ، والطعم الحريف اللاسع ، شطة ، شطة ، شطة ، نار ، والذرة المشوية ، وحتى الفشار ، وتلوى وجه البائعة وهى تصرخ .

ــ يامه عايزة شم النسيم ، هأ ، شم النسيم .

ولكن تلك النظرة الحاسمة . أنت وحيدة ــ وأنا وحيدة ــ ياه ــ حقا ــ ولكنها رفعت حزمة الملوخية ، وحزمة الخضرة ، وحزمة الجرجير ، وسالت المياه من الشنطة ، وكان عليها أن تعود من نفس الطريق ، لا ، ولفت من شارع زين العابدين ، ورأت عسكرى المطافى يقف بجوار باب المطافى الأحمر الكبير حيث بانت عربية المطافى لامعة كطاسة الرجل وزارير الجاكيتة ، والحذاء البلاستك أبو رقبة حتى منتصف الساق ، وتوقفت أمام فاترينة شركة باتا للأحذية ، ورأته فى الزجاج ، وكان يقف بهدوء ، ويتسحب ، ويضع يده على الزجاج ، وبصقت بعرق الجرجير ، وهو يخبط بكفه على عجيزتها ، وهى تتدلق على صندوق البرتقال ، وتتصاعد الحبات الصفراء وترتفع الى أغصان شجرة الجازورينا العالية ، وحفيف الأغصان يهف بصوت فريد الأطرش الذى ينبعث من المقهى الخالى ، ويرتطم الأتوبيس بالسور ، وتتفجر النافورة فى الميدان ، ويصرخ الحصار ويطرقع العربجى بالكرباج ، ويدفع الشاب الرياضى المدفع ، وتسقط البلكونة بالغسيل ، وتضرب المزيكا أمام سينما الشرق . طراطير وسترات حمراء وخضراء . الدربكة ، والمزمار . والجرس ، ألاأونا . الادوا . ألاتريو ، والمترو يتمايل بالركاب ، والتلاميذ يركضون إلى المدرسة ، والجرس .

بلادى . بلادى ، والميكرفون ، والصدى ، وتنزلق الملاية من كتفها ، وتسقط الشنطة من يدها ، وتعيد الإصبع الكبير إلى الشبشب بصعوبة ، وتعود إلى التلتوار ، بهدوء . بهدوء . عمود النور ، الممثل اليابانى يقفز حتى نهاية الأفيش، طرطشة الضربة على الوجه، تموجات حول الكف ، وتدور : الحارة . العطفة . وتدفع الباب بركبتها ، وتتهادى الكنبة على جانب ، وتسيل الدماء .

وألقت « روكا » بالخضار على الطبلية ، ومدت يدها .

رجاء النقاش

بين المتنبى والشيخ الشعراوى

لا يستطيع أحد أن ينكر أن الشيخ محمد متولى الشعراوى رجل شديد الجاذبية ، واسع العلم ، يفيض بالصدق والإخلاص فى دروسه المتعددة التى يحاول فيها « تثبيت إيمان الناس بالله وبالقيم الدينية الأصيلة ، وقد أصبح الاستماع إلى « الشيخ الشعراوى » نوعا من المتعة الروحية الكبرى عند الملايين ممن يتابعونه بالحب والإعجاب . ونجاح الشيخ الشعراوى قائم على ما منحه الله من موهبة فطرية فى أداء دروسه الدينية ، فصوته العميق ، وقوة إيمانه التى تبدو فى حماسته الدائمة للمعانى الدينية المختلفة ، وثقافته اللغوية العالية التى يستخدمها فى تفسير القرآن الكريم ، والوقوف بدقة أمام كل لفظ من ألفاظه ... كل هذه العناصر ساهمت فى تحقيق التأثير الكبير لشخصية الشيخ الشعراوى فى نفوس المستمعين إليه والمتابعين لدروسه الدينية المختلفة .

ورغم هذه الصورة الواقعية المشرقة للشيخ الشعراوى والتى لا شك أن هذا العالم الدينى الجليل قد حققها ووصل إليها بكفاءة وجدارة ونور ساطع من الإيمان يشع من شخصيته .. رغم هذه الصورة الكريمة ، فإن هناك « فجوة » ذهنية ووجدانية قائمة بين الشيخ الشعراوى ، وبين الكثيرين من المثقفين وأصحاب الفكر العلمى المستنير فى هذه المرحلة الدقيقة من حياتنا العربية المعاصرة .

فما هو السر فى هذه « الفجوة » وما هو التفسير الصحيح لها ؟

لا أستطيع أن أقول إننى قد وجدت حلا دقيقا لهذه المشكلة ، أو لهذا التناقض الكبير بين الصورة الجماهيرية الجذابة للشيخ الشعراوى ، وبين تحفظ الكثيرين من المثقفين فى النظر إلى هذا العالم الجليل وأفكاره المختلفة ولكننى مع ذلك أستطيع أن أقول إننى قد توصلت من باب « الاجتهاد » إلى محاولة متواضعة لتفسير هذا التناقض ، والاجتهاد ، كما هو معروف ، يمكن أن يخطىء أو

يصيب ، والمهم فى أى اجتهاد أن يقوم على الإخلاص بصورة تضمن له أن يكون بعيدا عن أى غرض ، وأن يكون خاليا من أى نية سيئة ، وهذا ما أنسبه لاجتهادى فى هذا المقال ، فليس وراء هذا الاجتهاد سوى البحث عن الحقيقة المجردة .

الشيخ **الشعراوى** فيما أتصور « **يبدع** » عندما يتحدث فى الأمور الدينية الخالصة ، وعندما يقدم للناس تفسيرا وتحليلا لهذه الأمور ، وما يتصل بها من قضايا متنوعة ، مثل قضية التوحيد ، أو الصلاة ، أو الزكاة ، أو الحج ، أو الصيام ، أو غير ذلك مما له علاقة مباشرة بالأمور الدينية ، فأحاديث الشيخ **الشعراوى** فى هذا المجال أحاديث مشرقة تضىء النفس والعقل ، وتقوى روح الإيمان عند الإنسان ، وترفع من قوة الإرادة الدينية عند الفرد ، فلا تصبح هذه الإرادة ضعيفة أو قابلة للضياع عند أول امتحان .

ولكن الأمور « **تفلت** » من يد الشيخ **الشعراوى** عندما يخرج من الإطار الدينى الخالص ليتحدث فى « **علاقة الدين بأمور الحياة المختلفة** » .

هنا يأتى الشيخ **الشعراوى** بآراء تصدم العقول الواعية المتفتحة ، وتثير كثيرا من القلق والاضطراب فى النفوس ، التى تجد سلامها وأمنها فى إلغاء أى تناقض بين الدين والحياة .

ولا شك أننا جميعا نذكر بعض هذه الآراء التى أعلنها الشيخ **الشعراوى** من « **منطلق** » دينى وهى فى حقيقتها آراء خاصة بالشيخ نفسه ، ولا علاقة لها بأصول الدين ، أو فروعه ، وبذلك تكون هذه الآراء بعيدة عن القداسة الدينية رغم أن الشيخ يحاول أن يضفى عليها قداسة ليست لها بأى حال من الأحوال .

فعندما يعلن الشيخ رأيه المعروف فى أن نقل الأعضاء من جسم إلى جسم لعلاج المريض . وإنقاذه من الموت هو عمل يدخل فى نطاق « **الحرام** » لأنه يؤدى إلى تأجيل لقاء الإنسان بربه مثل هذا الرأى الذى يعلنه الشيخ كان ينبغى أن يبتعد به عن الدين تماما ، لأنه اجتهاد من الشيخ ، لا يوافقه عليه الكثيرون من أهل الرأى ، والمرضى ، وعلماء الطب ، بل ولا يوافقه عليه الكثيرون من علماء الإسلام ، الذين يرون فى جراحة نقل الأعضاء من جسم إلى جسم عملا مشروعا ، وخطوة متقدمة فى تاريخ الطب ، ما دامت هذه العملية تتم بدون عدوان على أحد ، وبدون ظلم أو إرغام لأى شخص يتم نقل العضو منه إلى إنسان آخر .

إن نقل القلب من جسد ميت إلى جسد آخر قابل للحياة ، بعد إتمام هذه العملية بنجاح ، قد يكون سببا فى استمرار حياة إنسانية نافعة ولا وقد تكون هذه الحياة هى حياة عالم ، أو عامل ، أو فنان ، أو أم مسئولة عن أطفال . هم بأشد الحاجة إليها ... فما الذى يجعل عملية « **نقل القلب** » هذه حراما من وجهة نظر الدين ؟ لا يمكن **لأى** عقل حر مستنير، أن يقبل وجهة نظر الشيخ فى **عملية نقل الأعضاء** ، أو يوافق عليها ، ويستريح إليها . ويرى **فيها** أى خدمة للإيمان الدينى .

وعندما يعلن الشيخ **الشعراوى** رأيه المعروف فى هزيمة ١٩٦٧ التى تعرض لها العرب فى إحدى معاركهم الكبرى مع الصهيونية ، حيث يقول الشيخ ما معناه إنه سجد لله شكرا بعد هذه الهزيمة . لأنه وجد فيها هزيمة للطغيان والتسلط . والبعد عن الإيمان الصحيح ... عندما يعلن الشيخ هذا الرأى ، فإنه يصدم الكثيرين ممن يعرفون أن هذه الحرب مات فيها آلاف من الشهداء ، وأن أصحاب الباطل هم الذين انتصروا فى هذه الحرب على

أصحاب الحق . فكيف يجوز للشيخ أن يعلن هذا الرأى الذى يتسم بالقسوة ، وبما هو أكثر من القسوة ، لأنه رأى يقلق أرواح الشهداء ، ويجرح نفوس أبنائهم وأمهاتهم ، وسائر الذين لهم بهم صلة من صلات القربى فى الدم ، أو صلات القربى فى الوطن والأرض .

وعندما يقول الشيخ الشعراوى رأيا آخر عن « العلم الحديث واكتشافاته » ، فهو يصدمنا أيضا ، ويثير فينا كثيرا من مشاعر الدهشة والاستغراب . فقد قال الشيخ مرة ما معناه . إن أى « منديل كلينكس » أفضل وأنفع من الصاروخ الذى وصل بالإنسان إلى القمر .

وأنا أؤكد هنا أننى أذكر آراء الشيخ الجليل بمعناها ، وليس بلفظها الدقيق ، ونصها الأصلى ، فليس عندى تسجيلات للشيخ ، وليس بالإمكان البحث عن هذه النصوص بين أكوام الكتب الكثيرة التى يصدرها البعض ، نقلا عن أحاديث الشيخ ، ودروسه المختلفة .

ولكننى مع ذلك لا أدعى على الشيخ ما لم يقله ، ولا أحمل له إلا كل التقدير والإجلال ، وليس عندى ما يدفعنى إلى الافتراء عليه بما لم يعلنه على الآلاف من المستمعين ، بصوته ، ورأيه ، وحماسه المعهود فيه .

كيف نقبل من الشيخ مثل هذا الموقف من اجتهادات العقل البشرى ، وبحثه عن السعادة ، وكشوفاته العلمية الجبارة فى العصر الحديث ، والتى تنطوى كلها تحت عنوان التفكير فى خلق الله وإبداعه ، ومحاولة التعرف على أسرار هذا الكون استجابة لدعوة السماء فى التفكير فى خلق الله وكونه الكبير المتد العظيم ؟ !

ونأتى أخيرا إلى ما يشير إليه الشيخ ، ويكرره كثيرا ، من الاعتراض على الفن باسم الدين .

وعندما يقول الشيخ « إن الذين يناموين على صوت موسيقى بيتهوفن لا يعرفون الله » لا نملك إلا أن نستغفر الله لهذا القول العجيب .

إن الموسيقى فن عظيم ، وموسيقى « بيتهوفن » لا تحض الإنسان على أى نوع من أنواع الخطيئة ، بل هى على العكس من ذلك كله . ترتفع بمشاعر الإنسان وتسمو بها وتجعل القلب البشرى أكثر طهرا وسموا ونقاء .

فما الذى يدفع الشيخ لأن يضع أصحاب هذه المشاعر النبيلة موضع « الذين لا يعرفون الله » وهو موضع كفر صريح ؟

كيف نقول عن ملايين الذين يستمعون إلى « بيتهوفن » فى بلادنا ، وفى انحاء العالم كله ، إنهم « كفرة » ، ولا يعرفون الله ؟

إننا إذا نظرنا إلى هذا الحكم الذى أصدره الشيخ الشعراوى على بيتهوفن ، وعشاق فنه ، بالنتائج التى تترتب على هذا الحكم ، فسوف نجد أنفسنا أمام صورة يفزع منها العقل والضمير .

فالذين يسمعون بيتهوفن ، ويفهمونه ، ويتذوقونه ، لابد أن يكونوا من أذكى الناس ، وأكثرهم حساسية فى هذا العالم .

ومع ذلك ، فإن الشيخ يحكم على هؤلاء الأذكياء ذوى الحساسية العالية الرفيعة ، بأنهم « كفرة » وأنهم « لا يعرفون الله » .

أى منطق هذا يا مولانا الجليل ؟

إن الموسيقى الرفيعة ترقية للشعور . وتهذيب للنفس . وسمو بذوق الإنسان وسلوكه . والذى يحب

الموسيقى الرفيعة ، لا يمكن أن يحب الضجيج ، ولا يمكن أن يفكر في إيذاء مشاعر الآخرين . ولا يمكن أن يكون مغرورا متعاليا على الناس . فهل هذه الصفات يمكن أن تكون سببا لاتهام أصحابها بالكفر ، وعدم معرفة الله ؟ إن ذلك أمر لا يقبله العقل والأقرب إلى الصواب فيه أن نقول : إن الشيخ مخطىء في الحكم على موسيقى بيتهوفن ، وعلى من يحبونها ، ويستمعون إليها ، وأن سبب خطأ الشيخ أنه أدخل « **الدين** » في أمر لا علاقة له بالدين .

إن بعض « الكنائس » تستعين بالموسيقى على تقوية إيمان الناس بالدين ، وهناك موسيقيون عالميون كبار جعلوا من موسيقاهم موسيقى دينية ، والنموذج المعروف في هذا المجال هو نموذج الفنان الألماني « **باخ** » « ١٦٨٥ ـ ١٧٥٠ » ، والذي كان في فترة من أزهى فترات حياته رئيسا للفرقة الموسيقية بكنيسة مدينة « **ليبزج** » ، حيث كان الناس يذهبون أفواجا إلى تلك الكنيسة ، ويجدون في موسيقى هذا الفنان الكبير ما يقوى إيمانهم ، لا ما يزعزع هذا الإيمان ، أو يدفعهم إلى الخروج على الدين .

وأنا لا أقارن هنا بين الكنيسة والمسجد ، ولا بين الإسلام والمسيحية ، فالثقافة الإسلامية والثقافة المسيحية مختلفتان في كثير من القضايا ، ولكن الذي لا شك فيه ، أن الإسلام والمسيحية ، هما ديانتان إلهيتان ، وأنهما تتفقان في قضية التوحيد بالله ، وعبادته وحده دون سواه . وليس من التفكير الإسلامي الصحيح أن نقول : إن المسيحيين عندما يستعينون بموسيقى « باخ » في تقوية عقيدتهم الدينية ، قد خرجوا على الدين ، وأنهم بسماعهم للموسيقى في كنائسهم أصبحوا « لا يعرفون الله » .

على أن موقف الشيخ من « **الفن** » قد ظهر في حديث أخير له تناول فيه شاعر العربية الأكبر « **أبو الطيب أحمد بن الحسين** » المعروف باسم « **المتنبى** » .

فقد شنّ الشيخ **الشعراوى** هجوما عنيفا على « **المتنبى** » وذلك عندما كان الشيخ ـ فيما أذكر ـ يفسر الآية الكريمة التى وردت في سورة « **يس** » والتى تقول :

« وما علمناه الشعر ، وما ينبغى له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » ـ صدق الله العظيم .

ولم يجد الشيخ **الشعراوى** مثلا سيئا للشعراء إلا المتنبى ، فقدمه وهو يشرح الآية الكريمة ، كدليل على أن الله قد رفع نبيه ﷺ عن أن يكون شاعرا مثل المتنبى ، ذلك الذى يمدح الناس ويعود إلى هجائهم ، مثلما فعل مع **كافور** ، وموقف المتنبى من كافور ـ عند الشيخ ـ من المواقف الدالة على الضعف ، الذى يتصف به الشعر والشعراء ، وهو ضعف لايليق بمقام النبوة الكريم ، ولذلك فالإسلام يرفض الشعر والشعراء .

وقد كان على الشيخ **الشعراوى** عندما يقف عند تفسير هذه الآية الكريمة ، أو أى آية أخرى تتصل بالشعر والشعراء ، أن يفيض علينا من علمه بشرح هذه المشكلة القديمة . وهى مشكلة « **الموقف الإسلامى من الشعر** » وألا ينظر إلى هذه المشكلة نظرة سريعة عابرة ، ويكتفى فيها بالهجوم على شاعر عربى كبير بحجة ضعيفة أوردها الشيخ ، وهى أن هذا الشاعر كان يهجو الشخص ويمدحه ، حسب المصلحة والمنفعة ، مما يثبت أن الشعر والشعراء « **متهمون** » من وجهة النظر الدينية ، وأنهم من وجهة النظر هذه مدانون مرفوضون .

لقد تعب كبار المفكرين والمفسرين والفقهاء من علماء

المسلمين ، جيلا بعد جيل ، فى تفسير موقف الإسلام من الشعر ، ووصلوا فى هذا المجال إلى آراء بالغة العمق والأصالة ، وكان من المفروض أن يتوقف الشيخ **الشعراوى** أمام هذه الاجتهادات العظيمة موقفا متأنيا ، وألا يسارع بإصدار حكم سهل وسريع ، فى هذه القضية الدقيقة .

ولا شك أن هذه القضية المتصلة بموقف الإسلام من الشعر تحتاج إلى دراسات بالغة التأنى والعمق ، حتى لا يبدو الإسلا م وكأنه دين يفرض على المؤمنين به أن يكونوا أعداء للشعر والشعراء ، ولو كان الإسلام يدعو حقا إلى هذا الموقف لما جاز لنا أن نجادل فى الأمر ، ولكن الكثير من إجْتهادات العلماء والمفسرين قد توصلت بالحجة والمنطق القوى إلى نفى ذلك « **العداء** » المفترض ـ خطأ ـ بين الإ سلام والشعر ، وأقاموا أجتهاداتهم على حجج عميقة وأساسية .

والآيات الواردة فى القرآن الكريم حول الشعر والشعراء هى :

١ ـ سورة الشعراء :

« والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون »

٢ ـ سورة يس :

« وما علمناه الشعر وما ينبغى له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » .

٣ ـ سورة الصافات :

« ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون ، بل جاء بالحق وصدّق المرسلين » .

٤ ـ فى سورة الأنبياء :

« بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر ، فليأتنا بآية كما أرسل الأولون . ما آمنت قبلهم من قرية أهلكناها أفهم يؤمنون » .

٥ ـ فى سورة الطور :

« أم يقولون شاعر ، نتربص به ريب المنون ، قل تربصوا فإنى معكم من المتربصين » .

٦ ـ فى سورة الحاقة :

« وما هو بقول شاعر قليلا ماتؤمنون » .

هذه هى الآيات الواردة فى القرآن الكريم عن الشعر والشعراء .

ولن أخوض فى دراسة تفصيلية لدراسة هذه الآيات الكريمة لإثبات الرأى الذى أومن به وهو أن الإسلا م لا يعادى الشعر والشعراء ، وأن هذه الآيات الكريمة تهدف إلى رد اتهام وجهه المشركون إلى القرآن الكريم ، وإلى النبى ﷺ من أن القرآن شعر ، وأن النبى شاعر ، وأن على العرب أن ينظروا إلى الإسلا م على أنه شعر ، وخيال ، وكلمات جميلة ساحرة ، ولذلك فهم لا يلتزمون بما جاء به الإسلام ، كما تعودوا ألا يلتزموا بما يقوله الشعراء . حتى وإن طربوا له واستمتعوا به .

لن أخوض فى دراسة من هذا النوع ، لأن الأمر أدق وأكبر من أن يحسمه مقال ، بل هو بحاجة إلى كتاب كبير .

ولكننى سأكتفى هنا بالاستناد إلى ما توصل إليه شاعر وباحث كبير هو الدكتور **غازى القصيبى** فى كتابه الهام الذى جعل عنوانه « **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون** » فهذا الرأى الذى توصل إليه الدكتور غازى هو الرأى الذى أومن به وأعتقد فيه .

يقول الدكتور غازى فى كتابه صفحة ١٤ :

« إن موقف الإسلام من الشعر يعتمد على طبيعة الشعر . الإسلام يبيح الطيبات ، ويحرم الخبائث ، والشعر الطيب يدخل دون جدل فى دائرة المباح ، أما الشعر الخبيث فمرفوض مع بقية الخبائث ، ولعل عبارة واحدة لا تلخص موقف الإسلام من الشعر بالدقة والوضوح اللذين يتجليان فى العبارة المشهورة : « الشعر كلام فحسنه كحسن الكلام ، وقبيحه كقبيح الكلام » .

ويواصل غازى القصيبى كلامه فيقول :

« ارتاح الفقهاء والعلماء إلى هذه المقولة وأنسوا بها معيارا للحكم على الشعر . ومن هنا نرى الجملة تتكرر ، المرة تلو المرة ، كلما دار بحث فقهى فى الشعر . نجدها فى الكشاف للزمخشرى « تفسير سورة الشعراء » ، ونجدها فى الجامع لأحكام القرآن للقرطبى « تفسير سورة الشعراء » . ونجدها فى أقوال المفسرين المعاصرين ، كما نجدها فى أقوال أسلافهم . يقول الشيخ محمد سيد طنطاوى فى التفسير الوسيط : « إن الشعر ذاته كلام ، حسنه حسن وقبيحه قبيح » . ونجد صدى منها فى تفسير الشيخ « محمد الطاهر بن عاشور » فى « تفسير التحرير والتنوير » حيث يقول : « إن للشعر حالتين ، حالة مذمومة وحالة مأذونة » . ونجدها « أى العبارة » واردة بحسم ما بعده حسم ، فى اقوال مفسر معاصر يعتبر الأمر منتهيا بها هذا المفسر هو الشيخ « الشنقيطى » فى تفسيره « أضواء البيان » حيث يقول : واعلم أن التحقيق الذى لا ينبغى العدول عنه أن الشعر كلام حسنه حسن ، وقبيحه قبيح » .

هذا هو الرأى الذى توصل إليه الدكتور غازى القصيبى بعد بحث دقيق ، حول موقف الإسلام من الشعر . وهو الرأى الذى أميل إليه ، وأعتقده اعتقادا كاملا ، وكنت أظن أن علماء المسلمين المستنيرين ، وفى مقدمتهم الشيخ الشعراوى ، يأخذون به ويميلون إليه . ولكن الشيخ **الشعراوى** فى حديثه عن الشعر والشعراء يوحى إلى مستمعيه أنه يؤمن بعكس هذا الرأى ، ويعتقد أن الإسلام ضد الشعر والشعراء بصورة مطلقة،ومما يرجح عندى هذا الفهم لرأى الشيخ **الشعراوى** ؛ أنه يعمم رأيه على الفنون جميعا ، ومنها الموسيقى ، كلامه ـ **خروجا على الدين،و« عدم معرفة بالله »** .

ثم يجد الشيخ **الشعراوى** فريسة له فى شخصية الشاعر العربى العظيم « **أبو الطيب المتنبى** » فيشن عليه الهجوم ، ويرى فيه نموذجا لما يؤمن به ، من أن الإسلام الصحيح ـ عنده ـ يرفض الشعر والشعراء .

وهنا أحب أن أرد على شيخنا الجليل،وأعترض على رأيه أشد الاعتراض .

فمن ناحية المبدأ ؛ لا أستطيع التسليم بفهمه لموقف الإسلام من الشعر ، لأننى أومن بالرأى الآخر الذى يعتقد بأن الإسلام لا يعادى الشعر ، ولا يحرمه ، وإنما جاء موقف القرآن ردا على اتهام من المشركين للنبى بأنه شاعر ، أى أنه ، حسب فهمهم للشعر ، رجل خيال وأوهام ، وليس رجل مبدأ ، وعقيدة سامية .
ثم أتوقف بعد ذلك عند شخصية المتنبى .

فالمتنبى كما أفهمه ويفهمه كثيرون من الباحثين ، هو أعظم شاعر أنجبه التراث العربى منذ ظهور الإسلام ، وحتى العصر الحديث .

وهـذا الرأى الإيجابى فى المتنبى يقود إلى حقائق أخرى . ومنها أن **سلامة اللغة العربية** لا يمكن أن تستقيم وتستقر بدون قراءة **المتنبى** ، وفهمه ودراسته دراسة دقيقة . وقد أصبح المتنبى ، بفضل عبقريته الشعرية ، مصدرا أساسيا فى فهم اللغة العربية ، وتأكيد حيويتها وقدرتها على البقاء والاستمرار ، مع تجدد العصور والأجيال ، وكما نقول إن **شكسبير** فى شعره يعتبر عند أهله أكبر حارس للغة الإنجليزية ، فإن **المتنبى** يعتبر عند العرب أكبر حارس للغة العربية .

ومن هذه الزاوية المهمة نسأل :

أليست اللغة العربية هى لغة القرآن ؟

أليس فهم اللغة العربية وسيلة أساسية لفهم القرآن ؟

إذا كانت الإجابة على هذين السؤالين بالإيجاب ، وينبغى أن تكون كذلك ، فإن ذلك يتيح لنا بأن نقول إن قراءة المتنبى وفهمه يسمحان لنا بقراءة اللغة العربية ، وفهمها فهما صحيحا ، وبذلك تكون قراءة المتنبى إحدى الوسائل الرئيسية لقراءة القرآن وفهمه ، لأن أشعار **المتنبى** هى أساس لا غنى عنه فى دراسة اللغة اللعربية ، وتذوقها وفهمها على الوجه الصحيح .

ومن هنا يكون شعر **المتنبى** عاملا قويا مساعدا على فهم اللغة العربية ، ومعرفة أسرارها ، مما يؤدى بصورة منطقية إلى سلامة الفهم للقرآن ومعرفة أسراره .

وبذلك يكون المتنبى عونا على تقوية الفهم الصحيح للإسلام ، ولا يجوز بعد ذلك أن نقول كما يقول الشيخ الشعراوى . إن المتنبى دليل حى على ان رفض الإسلام للشعر والشعراء . هو الموقف الذى نخرج به من القرآن ، وهو الموقف الصحيح .

هذه واحدة .

والثانية أن سببا قويا من أسباب انتشار شعر **المتنبى** بعد أكثر من ألف سنة على وفاته ، هو أن فى هذا الشعر ما يقرب من **ثلثمائة بيت من ابيات الحكمة** ، والحكمة وسيلة من وسائل تثبيت الأخلاق القوية ، والأخلاق القوية هدف أساسى من الأهداف التى يسعى الإسلام إلى تحقيقها فى المجتمع ، وبين سائر الأفراد . أى أن « حكمة » «**المتنبى** » هى قوة مساندة للشعور الدينى ، وليست خارجة عليه ، وحكمة **المتنبى** تعلمنا الصلابة ، والترفع ، والزهد فى المسرات العاجلة ، والتنبه إلى نهايات الأشياء ، حتى لا تشغلنا التفاصيل ، وما يدور حولها من صراع ، عن الوعى بواجب الرؤية العميقة للحياة وما بعد الحياة . وهذه كلها معان مساندة للدين ، وليست معارضة له ، وقد ثبت أن الرسول قال فى حديث له ما معناه : « **إن من الشعر لحكمة** » . وعندما يقول الرسول ذلك فهذا معناه أن « **الحكمة** » تمثل قوة من قوى الارتفاع بالإنسان فى سلوكه وتفكيره ومشاعره ، وعلاقاته بالآخرين . **فالحكمة** هى دعوة إلى الفضيلة يساندها الدين ويحض عليها .. « ومن يؤت الحكمة فقد أوتى خيرا كثيرا » قرآن كريم .

حكمة **المتنبى** إذن هى قوة من قوى البناء بالنسبة للإنسان فى الحضارة ، والقوة التى تبنى لا يمكن أن تكون موضوعا للرفض الدينى ، إذا فهمنا الدين بمعناه الصحيح .

وحكم **المتنبى** لا تحتاج إلى جهد استثنائى للكشف عنها ، والتعرف عليها . فيكفى أن نفتح ديوانه ، ونقرأ قصائده حتى تقابلنا أبيات الحكمة ، كأنها عصافير الحدائق فى الربيع ، والأفكار فى النفوس والعقول ، وهذه الحكمة القوية الأصيلة تقوم بتمهيد النفس للمشاعر الدينية ، وتهيىء الإنسان لأن يتقبل رسالة الدين فى

الحياة والمجتمع . وقد فتحت ديوان المتنبى وأنا أكتب هذا المقال بدون أى ترتيب ، فالتقيت بأبيات حكمته الكثيرة فى معظم قصائده ، ومنها :

آلة العيش صحة وشباب
فإذا وليا عن المرء ولى
أبدا تسترد ما تهب الدنيا
فيا ليت جودها كان بخلا

ومنها :

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم
يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

ومنها :

ولذيذ الحياة أنفس فى النفس
وأشهى من أن يمل وأحلى
وإذا الشيخ قال أفٍّ فما مل
حياة وإنما الضعف ملا

ومنها :

وأتعب من ناداك من لا تجيبه
وأغيظ من عاداك من لا تشاكل

ومنها

يهون علينا أن تصاب جسومنا
وتسلم اعراض لنا وعقول

ومنها :

ولا تطمعن من حاسد فى مودة
وإن كنت تبديها له وتنيل

ومنها :

وما عشت من بعد الأحبة سلوة
ولكننى للنائبات حمول

ومنها :

وليس يصح فى الأفهام شىء
إذا احتاج النهار إلى دليل

وسوف نجد عند المتنبى الكثير من هذه الأبيات الحكيمة التى وصلت إلى ما يقرب من ثلثمائة بيت ، كما سبقت الإشارة ، والتى تمثل فى مجملها مجموعة راقية متكاملة من الآراء والأفكار فى قضايا النفس والأخلاق والسلوك والتأمل فى الحياة والتعامل الجدى مع تجاربها وأحوالها المختلفة .

بقى بعد ذلك ما يشير إليه الشيخ **الشعراوى** من أن المتنبى كان يمدح ويهجو مثلما فعل مع كافور ، وهذه قضية كان ينبغى دراستها على أساس « **غير دينى** » ، فلا علاقة لها بالدين ، ولكنها ترتبط بنظرة المجتمعات العربية القديمة إلى الشعر ووظيفته ، حيث كان الشعر فى معظم الأحوال يقوم مقام « **الإعلام** » فى العصر الحالى ، فلم تكن هناك صحافة ، ولا إذاعة ، ولا تلفزيون ولا مطبعة ، ولم يكن بإمكان الدول والمجتمعات أن تعيش دون أن يكون هناك « إعلام » لها ، يعبر عنها ، ويساند رجالها وأفكارها المختلفة ، وهذا الوضع فرض على الشعر العربى « **وظيفة** » لم يكن هناك مفر منها ، ولذلك دخل الشعر فى صراعات الحياة السياسية المختلفة ، وكان لهذا الأمر إيجابياته وسلبياته ، وينبغى دراسة الموضوع كله على هذا الأساس ، لا على أساس دينى لا مبرر له ، لأنه يعنى إقحام الدين فى أمر بعيد كل البعد عن الدين .

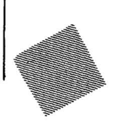
وفى رأيى أن **المتنبى** كان وزيرا للإعلام فى **حلب** وفى حكومة **سيف الدولة الحمدانى** ، ثم اختلف معه ، وتركه إلى **كافور** فى **مصر** ، باتفاق بين **المتنبى وكافور** ، ولكن كافور أخل باتفاقه مع **المتنبى** ، وصبر **المتنبى** عليه ما يقرب من خمس سنوات ، أراد **كافور** فيها أن ينزل من قدر المتنبى ، فبدلا من أن يجعله وزيرا سياسيا له مكانته

ومشاركته فى السلطة ، أراد أن يجعل منه خادما وتابعا ورجلا ثانويا من رجال الحاشية والبلاط . ورفض **المتنبى** هذا الوضع ، وثار عليه وهاجم موقف **كافور** منه . والخطأ فى تقديرى هو خطأ **كافور** ، والجريمة جريمته .

بهذه الصورة يمكننا أن نناقش الأمر ، فنتفق فيه أو نختلف ، ولكن إدخال الدين فى المناقشة لا مبرر له ولا منطق فيه . وهذا هو ما أعترض عليه فى آراء الشيخ **الشعراوى** ، حيث يقحم الدين فى أمور لا علاقة لها بالدين ، ثم يحاسب **المتنبى** بمقياس دينى ، لا بمقياس ادبى أو سياسى أو حضارى . ولا شك أن الموضوع كله يحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ويكفينى أن أنهى هذا المقال بالتأكيد على ما اومن به من أن **المتنبى** شاعر عظيم ، وهو قوة من قوى الاستمرار والحيوية فى الأمة العربية ، كما أنه عنصر شديد الأهمية فى تكوين معرفتنا وفهمنا وتذوقنا للغة العربية ، ويقدم إلينا إطارا متكاملا من الحكمة والفلسفة الإنسانية ، ينهض بنا ، ولا يدفعنا إلى الفوضى التى تهدم الأمم ، وتقضى على الشعوب .



حلمى سالم



صبــــاحها وصبــــاحى

كلُّ دقيقةٍ بخطوةٍ نحوى ،
وكلُّ خطوةٍ حقبةٌ من صحوة النفس ،
وكلُّ حقبةٍ من صحوة النفس شهادة لأقدام عامرةٍ مُصَعَّدَةٍ ،
تمشى على ذاكرتى بكبريتها وتشعلُ الأقصى

دقَّتْها فى الصَباح على بابى جَدارةٌ لشمس الحَىِّ ،
هذه الجميلةُ أختى ،
انظرْ إلى خصرها المصبوبِ من ثقب إبرةٍ ،
أنا التى ربَّيتها وعلَّمتُها الصبْوات ،
حدَّثها عن التروبادور والزنوجة وخذها إلى مجرى العيون ،

لا تنزعجْ إذا قبّلت يديها كلَّ لحظةٍ ،
أو قلتُ لها أمامَ مجلس الآباء : يا نُوسةُ يا ضحيَّةُ ،
هل هي وردةٌ ؟ أنا أختُ الوردة .

كنتُ في وكالة الغوري وحيدةً ،
أنتَ الهوائيُّ وقلبي أزَلٌ ينوِّعُ شكَله الليليَّ ،
كلُّ لوحةٍ إشارةٌ إليكَ تجري ،
وزفرتي دهورٌ من شهوةٍ مصفَّاةٍ ،
وأنصافٌ تبحث عن كمائلها صائحةً : يا هـوىَ يا فـخُّ يا فـخُّ يا هوى
تروح في غيبوبةٍ كلما حدَّثتُها عن خطوط كفيَّ ،
أرزٌ انثويٌّ مسَّ شَعَر صدري ،
فتذكرت طابورَ الصباح والفرحَ المدرسيَّ ،
كان نبعُها الدائريُّ في معصمي حين قالت :
أنا لم أحزنْ كما ينبغي على إبراهيم الكرداوي .
لماذا اضطربتَ يا حبيبي ؟
بائعُ الفلِّ يسألني : أين النحيل الذي كان يلتقط الأبيضَ
وهو يفضح سرَّ مَسَرَّةٍ ؟
أنتَ متوحشٌ ،

وأنا عندكَ أنتشى لى وللمؤنثاتِ فى الأرض .
كفّاى ساخنتان ؟
هذا مرضٌ قديمٌ يعاودنى كلما تكهربَ النخل .
أنتِ سلطانةٌ صغيرةٌ وعُمرى كرسِيُّكِ المطعَّمُ بشقائقِ الراغبين ؟
فاقرئى خطابَ محمد الفقيه صالح لتعرف كم تعرَّتْ روحى ،
وكم انتظرتُ أبيضيكِ يقوِّمان اختلالَ أخبارى ،
«ليس إرثنا مسبوقاً بوصيّةٍ» ،
فاشرحى للنازحين عدلَك واختبئى فى قميص أمى من الضَّالين .

فُسْتُقَتَاكِ سُلْطةٌ .
كأنه يحدِّثُ عنا حينما قال :
«فى ظلماتنا ما من مكانٍ للجمال ، المكانُ كله للجمال»
كأنه رآك حينما كتب : «العيونُ الجميلةُ المحروقةُ تتمِّمُ العطاء»
اليماماتُ بنتُ عينيكِ الفاتحتينِ فى الضوء ،
نقرَّتْ يديكِ المصنوعتين لإلهام المعوَزين ،
ارحمْ الصباحَ يا حبيبى وقل لى : لماذا اختلجتْ رئتاكَ فى القلعة ؟
«الأسوأ كان قد مضى» قبل أن تبكى بلحظتين .
أمينة النقاش قالت لى : أنتِ مشرقــةٌ هذا المســاء ،قلت : بين أعطافى سراجٌ سكندرىٌّ ،

وأمامى ثلاثون عاما تقول لى : هيتَ لك .

أشترى مجازَكَ الخطّاف بحياتكَ المخطوفة ،

أبيع فرحتى التى لقطّتُها نتفةً نتفة طوالَ خمسة وثلاثين عاما ،

نظيرَ سؤالكَ الطفولىِّ : لماذا الكونُ ليس جميلا

كما رسمه لنا مدرسُ الأشغال فى المدرسة الابتدائية ؟

أنتَ متوحشٌ ، لماذا تغنى أمامى : عندما يأتى المساء ؟

وأنتَ تعلم جسدى مضبوطٌ على نظرتكَ العابرة .

مديرةُ الدار سألتنى : هل تحبين الخريفىَّ ؟

أجبتُ : شمسٌ صريحةٌ ، ودورةٌ دمويةٌ ، طبيعةٌ بنهرٍ وأشجارٍ

وزلزلةٍ ، هواءٌ يشمُّه المستروحون ،

قالت : اذهبى آمنةً .

ماذا نسَمِّى كلَّ ذلك الذى اندلع ؟

ليس فى قدرتى أن أبعدَ الدمَ عن يمامةٍ فانفردْ بنفسكَ يا رضا .

أقيسُ الحياةَ بك : إذا عادلتْكَ فهى جديرةٌ ،

أقيس الشعراءَ بك : اذا كتبوا جسدَ الفراشة فهم خلاقون ،

ما هذا المأزقُ الذى أوقعتَنى فيه يا سيدى :
كيف سأرى هجرَكَ جسدى مشرَّداً بين يديكَ فى صحراءِ الفرح ؟
أنتَ متوحشٌ ولكن قل لى :
كيف تصل امرأةٌ إلى خلاصةٍ النشواتِ من جملةٍ إسميةٍ ؟

أنتَ خُمْسُ تنزيلٍ ،
كلَّ صباح يكلمنى نهداى : متى يلمسنا الخفيفُ ؟
كل مساء يكلمنى نهداى : متى يرشفنا الرفيقُ ؟

نسميه : ذَبْحاً .
جميعهم وصفونى بما أهوى ،
واحدٌ قال : أنتِ مطرٌ صيفىٌّ ،
وواحدٌ قال : أنتِ زهرةُ الحناء ،
أنتَ وحدكَ الذى قلتَ : أنتِ طائرُ الفينيق ،
فخطفتنى من ألفةِ الواصفين ،
يا مُبْصرى : لكَ وحدكَ انتزعتُ نفسى من رمادى
وحلَّقتُ فوق جبينكَ المحروقِ مشقوقةً .

لا تقلْ لي شعراً من أحمد عبد المعطي حجازي ،

ولا تحدثني عن البعد الطبقي في روايات ماركيز ،

أعطني سبعة صباحاتٍ أصحو فيها على وجهكَ الريفيِّ :

وخذ كتبي وساعتي وبيتي وروايتي وصفحتي في الجريدة

وأختي نوسة والجزائر

أنا التي لم يكن لها قبل يديكَ بَحْران .

هذه ارتجاجاتُ النطفةِ الأوليّةِ وذاك ميثاقُ البدائيين ، ليس

الزمان خصماً يا مهندسُ فنحن حواريوه العُزْلُ ،

أُخرجْ من عينيكَ لتراني : أنا خمسُ عشرة سنة معدولةً .

لم يصافحكَ أحد يا حبيبي فلا يدَ للآخرين ،

كل الآيادي منسوخة في يديَّ وفقاً لآتون ،

وأنتَ لم تصافح أحدا يا حبيبي لأن كفيكَ هنا تسندان ضلوعي .

أنا المارّة والمحنكون والقادمون من بلادهم لبلادي ،

لستُ أنطلقُ بل يُدفع بي إلى مصيري ،

هل أدلُّكَ على طريقةٍ تقهر بها صوتي ؟:

فقط رُقْ

استرحْ يا صَفِيُّ : لا صباحَ ثمةَ / ولا يمنيَّ ثمةَ / ولا ينبغي ثمةَ ،

ليس هناك سوى امرأةٍ تنتظر صهرَها الطقس

كَفّاىَ ساخنتان ؟
هذه حمّى موسميةٌ تنتابنى كلما رأيتُ الذخائَر الغُفْلَ .

إننى أمشى على الشفراتِ مرحا :
أخرقُ الأرضَ وأبلغ الجبالَ طولاً ،
قال لى صاحبى : أخشى عليك فتنةَ الجميلين ،
قلت : هذه شرارة نافيةٌ للنوع ،
فلا الفتى مسلوبٌ ولا الفتاةُ سلاَّبةٌ ،
تأمَّلِ الحريةَ فوق بنصرى ،
أنا خالُ الصبا وشهوةُ الأنثى أسرتى ،
ضاهنى بالأرض والجبال ولا تخفْ علىَّ من جنونى .

سيدةٌ صغيرةٌ تجلس وحيدةً فى ركنٍ ،
تصنع مجدَها الصغيرَ/تصنعنى
وكان اللاتينىُّ يسرق جملتى حينما صرخ :
«أشهدُ أننى قد عشتُ»

* «ليس ارثنا مسبوقا بوصية» و «فى ظلماتنا ما من مكان للجمال ...» و «العيون الجميلة المحروقة ..» من شعر رينيه شار . و «الأسوأ كان قد مضى» لماركيز . و «أشهد أننى قد عشت» عنوان مذكرات نيرودا .

مصطفى أبو النصـــر

قصة فى قصتين



١ ـ العينــــان

حاولت أن أفهم ما ترمى إليه ، فقلت مبتسماً :

ـــ أرجوك أن تقولى الحقيقة .

بادلتنى الابتسام ، فبـدا وجهها فى عـذوبة الصبـاح الندى .

ـــ مالذى تريد أن تعرفه ؟

ـــ كل شىء .

ـــ ربما ضايقك ما أقول .

ـــ أنت واهمة ، سماع صوتك يبعث فى نفسى الأمـل دائماً .

ـــ حتى إذا قلت لك أشياء ربما أغضبتك ؟

ـــ حتى إذا قلت لى أكثر من ذلك .

كنا نجلس فى كازينو على النيل . كان الجـوّ يميل إلى البرودة ، وقد أوشكت الشمس على المغيب . مالت برأسها وتأملتنى قائلة :

ـــ أخشى أن ...

قاطعتها مشجعاً :

لا تخشىْ شيئاً .

ساد الصمت بيننا ، ورحت أتأمل ملامحها ، وكأننى أراها لأول مرة : كانت عيناها تتميزان بلون فريد . لم يكن أخضر ولا أزرق ولا أسـود ولا عسلياً . كـان ذلـك كلـه مجتمعاً ، فحيناً أراهما فى زرقة السماء ، وحيناً فى خضرة المروج ، وحيناً فى سواد الليل الكتوم ، وحيناً فى صفـاء الشهد . ماذا وراء هاتين العينين ؟ هل ستقول كل شىء أم ستقـول أشياء وتخفى أشيـاء ، فتظـل الحقيقـة بيننـا مجهولة ؟

هبت نسمة باردة ، ورأيت طائرا أبيض مـن تلك الطيور المهاجرة ، يحوم فوق النهر ، ثم يندفع نحو الماء ، ولم يلبث أن انطلق عالياً ، وأخذ يبتعد ، ويبتعد ، حتى اختفى .

سألتنى وهى تتضامّ :

ـ أتشعر بالبرد ؟

ـ معك لا أشعر إلاّ بالدفء .

ـ سأقوم بعد الغروب .

ـ لماذا ؟

ـ لا أريد أن أتأخر .

ـ لا يحلو الجلوس هنا ، إلاّ بعد الغروب .

قالت وهى ترنو إلى الضفة الأخرى :

ـ حين يظلم الكون ، أشعر بقلق واكتئاب .

ـ إن الظلمة تبعث فى النفس شعوراً بالسكينة .

هبت واقفة :

ـ دعك من هذا الشعر ، هيا بنا .

ـ هكذا بسرعة ! .

ـ الجو بارد .

ـ لم تشربى الليمون .

ـ به مرارة .

ـ سأطلب قطعة من السكر .

ـ لا أريد .

سرنا متجاورين ، وكان وقع أقدامنا رتيباً مملاً . وبدأت زرقة السماء تطوى الشوارع . بعد فترة صمت ، قلت لها :

ـ لم تقولى شيئاً . ها نحن نعود ، دون أن تفصحى .

ـ ماذا أقول ، وماذا أخفى ؟

ـ لا تخفى شيئاً ، أرغب فى معرفة كل شىء .

رمقتنى بعينيها ، وكأنها تختبرنى :

ـ ربما .. ربما غيرت رأيك .

ـ أنا هو أنا ، كما عهدتينى دائماً .

قالت وهى مازالت ترنو إلىّ :

ـ ألن نتقابل بعد اليوم ؟

ـ كثيراً .

ـ إذن فى مرة قادمة ، ربما أقول لك .

ـ سأظل أفكر .

ـ لا تشغل بالك ، ستعرف كل شىء فى أوانه .

كنا قد وصلنا إلى الميدان ، فأردت أن أشير إلى سيارة أجرة ، ولكنها منعتنى .

ـ لا داعى ، سأركب الأتوبيس .

اتجهنا نحو المحطة . ملت على أذنها أسألها :

ـ متى سأراك ثانية .. غدا ؟

ـ لا أظن .

ـ لماذا ؟

ـ غداً أنا مشغولة .

ـ بأى شىء ؟

ـ لن أقول لك .

وصل الأتوبيس ، فاندفعت تجاهه ، دون أن تصافحنى ، وقفزت إلى داخله ، ثم التفتت ولوحت لى بيدها ، وهى تبتسم .

ظللت واقفاً فى مكانى ، حتى عبر الأتوبيس الكوبرى .

٢ ـ الموعد

ستصل بعد خمس أو عشر دقائق . الانتظار سخيف دائماً ، لكننى سأتحمل ثقله ، حتى أراها قادمة . لن أتكلف طريقة فى الكلام أو التعبير . يجب أن أكون طبيعياً فى كل شىء : اختيار الألفاظ ، نبرات الصوت ، تعبيرات الوجه . أنا واثق من عاطفتها نحوى ، فلماذا التصنع إذن ؟ سبق أن تحدثت معى فى مواضيع كثيرة . لقد بنينا ـ معاً ـ قصور الأمانى . الابتسامة ترف على شفتيها دائماً ، والبهجة تكاد تطفر من عينيها . فى آخر مقابلة

بيننـا ، صرحت لى بعـاطفتها ، ولكنهـا ألحت إلى بعض العقبات ، التى يجب علينا أن نضعها فى الاعتبار . رفضتُ أن أسمى هذه التفاهات عقبات . الحب الذى بيننا سيذلل هـذه الخرافـات كلهـا . العجـزة والضعفـاء هم الـذين يتخوفون مما يظهر لهم فى الطريق . الإصرار والقوة ، إلى جانب الاستهانة ، ستجعل مما تسميه عقبات ، أسطورة تدعو إلى السخرية . إننى لا أنكر أن ثمة عقبات ، ولكن .. هل ستظل فى طريقنا دائماً ؟ مضت خمس دقائق تـأخير لا تعنى شيئـاً . غالبـاً ، المواصـلات هى السبب . أنـا نفسى ، كلما استطيع ـ الآن ـ الدقة فى أى موعد ، عـلى الرغم من حرصى الشديد على الوصول فى الميعاد أو قبله بدقائق . لم تتأخر من قبل ولا دقيقة واحدة . هل بدأت تتراخى فى مواعيدها معى ، أم أن جذوة حبها قد عراها الخمـود ؟ لا .. لا .. لا يجوز لى أن أفكـر فى هـذا . إن ما بيننا من حب لا يمكن أن تبرد ناره مثل هذه التفاهات . فى هذا العالم متسـع لنا . إن الغيمـة ستكون لنـا غطاءً وستراً . هكذا قالت لى ذات يوم : كنا نجلس على شاطىء النيل ، وكل منا يمسك بيده قرطاساً به ترمس . كنا نلقى بالقشر فى النيل ، وكانت القشور تظل طافيـة حتى تبتعد ولا نراها . كان ذلك يبهجنا ، وكانت ضحكاتنا التى نحاول أن نكتمها ، تخرج من قلبينا غصباً عنا . ما كانت لنا حيلة غير ذلك ، فى أن نعلن للكون حبنا الأبدى . عندمـا كنت احاول أن اختبر حبها لى ، كنت أتظاهر بالاستغـراق فى التفكير والحيرة ، فأظل صـامتاً محـدقاً فى لاشىء . كنت استمتع بهذه اللحظات ، فما إن تلمح على وجهى الشرود ، حتى تقترب منى ، وتسند خدها على كتفى ، وتظل تتمسح بى كالقطة ، وتلح فى أن أخبرها بسبب ما أعانيه . كنت أذكر لها بعض ما يلوح فى الأفق ، حتى أتأكد من أنهـا صلبة لا تلين أمام الضغوط أو المظاهر ، فلا يكون منها إلاَّ أن تسخر من أوهامى . عندئذ كنت أشعر براحة حقيقية ، فأتنفس فى عمق ، وأطوقهـا بذراعى ونظـل هكذا حتى تحاول أن تتخلص من حضنى لمجرد أنها تخشى أن يراها أحد . ما كنت أعبأ بأن يرانا أحد ، لأن ما بيننا لا يمكن أن يفصله شىء إلاَّ الموت . كنا نسبح فوق زورق يتهادى بنا على سطح نهر الحب الحقيقى . ماذا كنتُ أقول لها ، وماذا كانت تقول لى ؟ ذات مرة ، أطل علينا القمر من بين سحب خفيفـة ، كغلالـة رقيقة تـرفع عن وجـه عروس فى ليلـة جلوتها ، فما كان منى إلاَّ أن أخفيت وجهها فى صدرى ، خشية أن يغار القمر منها . كنا نعيش حلماً وردياً ، يتطاول فى زمن لانهائى ، وما كان لأحدنا أن يوقظ الآخر على تلك المشكلات الصغيرة فى أعيننا ، والتى كانت تبـدو عقبات كأداء فى نظر الآخرين . كنت أسخر دائماً من ذلك كله ، لقد أصابتها العدوى ، فصارت تستهين ــ هى أيضاً ــ بكل شىء ، حتى بتنا على ثقة كاملة من أن أية عقبة ستذلل بشكل أو بآخر ، ولا يجوز لأحدنا أو لكلينا أن يعتقد فى أن المشكلات يمكن أن تبدد أحلامنا .

مضت عشر د قـائق . من المحتمـل أن يكـون سبب التأخير ليس المواصلات فقط ، وإنما سبب آخر خارج عن إرادتها ، كأن يطلب منها أبوها أو أمها عمل شىء ما ، غير أن هذا مستبعد ، لأنها دائماً تستعد للموعد ، وتحاول أن تتخلص من كل المهام قبل حلوله . أظن أن المواصلات هى السبب . لا سبب آخر يمكن أن يعوقها عن المجىء . الحب الذى بيننا حب حقيقى ، لا يمكن لبعض التفاهات أن تقف حائلاً بيننـا . ما معنى هـذه المواصـلات ؟ ما معنى أن تتأخر حتى ساعة كاملة ؟ كل ذلك لا قيمة له . إن ما بيننا عـاطفة مجـردة ، خالية من الغرض . الحب من أجـل الحب . كنا نطير معاً ، فوق المدينة كلها ، متأملين البيوت والشوارع والناس ، مخترقين الجدران لنرى كيف يعيش

المحبّون . ولكننا لم نعثر على من هم مثلنا ، فتعانقنا عناقاً لا نهائياً ، وظللنا فى غيبة عن هذا الكون ، وما كان لأحد أن يوقظنا من حلمنا ، وفى الحقيقة ، ما كنا حتى نستطيع أن نستيقظ . جاءتنى ذات يوم ساخرة مما تسمع من صاحباتها : هذه قد اشترى لها خطيبها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه بنى لها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه اشترى لها أبوها الأثاث من محل كذا بكذا ألف جنيه . كانت نبرات صوتها واضحة الاستهزاء . كانت تشاركنى أفكارى جميعها ، وكانت جلستنا على شاطىء النيل هى الدليل الحقيقى على أن حبنا راسخ وخالد خلود النيل ، فى أعماقه ، وتحت الماء ، يكمن سرنا ، وليس لأحد أن يغوص لكى يفضحنا أو يكشف سرنا . مضى ربع ساعة ولم تحضر . ترى ما الذى حدث ؟ إن ربع الساعة لا يُعد شيئاً

فى ميزان التأخير فى زماننا هذا ، ولكن هذه هى أول مرة تتأخر فيها . هل يعنى هذا .. ؟ غير معقول . مازلت أذكر ذلك اليوم الذى قضيناه فى حديقة الأندلس . كنا نتجول بين الممرات ومن حولنا أحواض الزهر تبعث فى نفسينا الأمل وحب الحياة . ورحنا نبنى حياتنا طوبة طوبة ، كما تقول الأغنية . وأحسب أن أغلب رواد الحديقة قد نظروا إلينا فى إعجاب ، وربما فى حسد . كنا فى ذلك اليوم ، نشعر بمرح زائد ، وغبطة لانهائية ، وإذ وقفنا أمام (بيت جحا) فقد تراءى لنا أن ندخل معاً ، غير أن ذلك لم يكن يعنى شيئاً ، فاقترحت عليها أن تدخل هى أولاً ، ثم بعد قليل أدخل أنا لأبحث عنها . أعجبتها الفكرة ، فانطلقت كالغزال ، وغابت داخل البيت . وقفت لحظة منتظراً ، شعرت فى أثنائها كما لو أننى على وشك أن أفقد أغلى ما عندى . فاندفعت فى سرعة جنونية ، ورحت أخترق الممرات المتعرجة داخل البيت ، وأصابنى ما يشبه الجنون ، وتصورت أنها ربما تضيع منى . لم أحتمل هذا ، فناديت عليها بأعلى صوتى ، غير أنها لم تجب ، فأخذت أدور وأدور حتى خرجت من الباب الآخر ، فوجدتها تقف غنده ، وقد أغرقت فى الضحك . اندفعت تجاهها وطوقتها بذراعى ، وكدت ـ فى هذه اللحظة ـ أن أفقد قدرتى على التماسك ، فترقرقت فى عينى الدموع .

سمعتها تسألنى وكأنها تهمس فى أذنى : « ماذا ! ؟ أتبكى ؟ » أجبتها : « خفت أن تضيعى منى . » لا أظن أن المواصلات هى السبب . أنا أنتظر الآن منذ نصف ساعة . بالتأكيد ستأتى . وسأعرف منها سبب التأخير . أنا متأكد أن السبب تافه . ستقوله لى فى بساطة ، وستذكر لى اعتذاراً واهياً . طبعاً ، سأقبله . أنا واثق من مجيئها . أمس ، كان يبدو عليها بعض الشرود ، ولكن حينما سألتها ، ابتسمت فى رقة ، وقالت إنها تفكر فى حياتنا القادمة ، فى مستقبلنا . ألم يعد من الواضح أننا نزدرى كل ما يقولونه الآخرون ، لماذا إذن تشغلى بالك ؟ حبنا حب خالص ، حب مجرد قد تنزه وارتفع عن كل ما يدنس ما بيننا . إننا نعيش حباً حقيقياً ، حباً صادقاً . تأخيرها الآن لا يعنى إلاّ أن شيئاً ما ـ خارجاً عن إرادتها ـ هو الذى أعاقها . أمس ، قبل أن نفترق ، كان كل منا يمسك بيد الآخر ، ويضغط عليها . ما معنى هذا ؟ أليس معناه أننا .. أننا .. سأظل منتظراً ؟ أنا متأكد أنها ستحضر ، حتماً ستحضر .. لا يمكن .. لا يمكن .. لابد أنها ستأتى .. أنا متأكد .. متأكد ....

الكسندر سولجنتسين

تقديم وترجمة : أنور محمد إبراهيم

الحياة بدون كذب

« كلمة فى تأبين تفاردوفسكى » و« الحياة بدون كذب » من أشهر مقالات الروائى الروسى ألكسندر سولجنتسين ، لم تنشرا إلا خارج الاتحاد السوفيتى ولم يكن تداولهما يتم فى وطن الكاتب إلا من خلال النُّسخ . الأولى كتبها سولجنتسين إبَّان جنازة الشاعر الروسى الكبير ألكسندر تريفونوفيتش تفاردوفسكى (١٩١٠ ــ ١٩٧١) رئيس تحرير مجلة « نوفى مير » (العالم الجديد) وكانت هذه الجنازة قد خرجت من دار الأدباء المركزية فى موسكو فى الواحد والعشرين من ديسمبر عام ١٩٧١ .

كانت « نوفى مير » بغلافها الأزرق ، أكثر المجلات السوفيتية ليبرالية . وقد أتاح تفاردوفسكى أمام سولجنتسين وكتّاب آخرين أن يصلوا من خلالها إلى جمهور القراء العريض فى الاتحاد السوفيتى ، نشر فيها ألكسندر سولجنتسين روايته الأولى « يوم فى حياة إيفان دنيسوفيتش » التى تصور حياة المعتقل فى الفترة الستالينية مما أثار ضجة وصخباً شديدين وكان ذلك فى عام ١٩٦٢ ، وعلى الفور صارت تقرأ فى البيوت وفى الشوارع وفى عربات المترو . تخاطف الناس مجلة « نوفى مير » وجلس المتحمسون فى قاعات المطالعة حتى موعد إغلاقها ؛ ومنهم من أخذ فى نسخها بخط اليد . وفى لقاء تم فى السابع والثامن من مارس عام ١٩٦٣ فى الكرملين بين عدد من الكتاب والزعيم السوفيتى خروشوف هنأ الأخير سولجنتسين وصافحه وسط تصفيق الجميع وذكر خروشوف أن « إيفان دنيسوفيتش » مكتوبة من « مواقع حزبية » الأمر الذى أنقذ الرواية إلى حين من الهجوم الكاسح الذى تعرضت له فيما بعد . وقد رشحت « نوفى مير » الرواية لجائزة لينين فى الأدب ؛ وكان من المتوقع منحها الجائزة فى إبريل عام ١٩٦٤ ؛ وقد علّق تفاردوفسكى على ذلك آمالا كباراً لدعم المجلة وحتى يتمكن من نشر روايتى سولجنتسين الجديدتين « فى الدائرة الأولى » و« جناح السرطان » . فيما بعد ذكر تفاردوفسكى ، الذى كالوا له ولمجلته الضربات ، أن مصير

سولجنتسين (ومصيره هو بالطبع) كان يمكن أن ينحو منحى آخر لو أن سولجنتسين حصل على الجائزة فى ذلك الوقت .

بعد عدة أيام من الجنازة قام سولجنتسين بتنقيح المقال ودفع به إلى الساميزدات[1] . وفى الإضافة التى ألحقها الكاتب لقصته « الجدى يناطح الصخر » يعود سولجنتسين من جديد لذكرى تفاردوفسكى مصوباً إليه النظر هذه المرة من الجانب الآخر للمحيط . يقول : « الآن وبعد ما انزلق أدب المهجر إلى الغرور والنزوات والاستهتار ، أجدر بنا لو استطعنا أن نقدر تقديراً كاملاً لباقة تفاردوفسكى الرفيعة .. ذوقه ، إحساسه بالمسئولية وعلمه بالحدود . لقد كان تفاردوفسكى يمتلك مناعة هائلة نحو « الطليعية » ، نحو التجديد الزائف غير المسئول . والآن فقط أرى بفهمٍ مضاعف مقدار الخسارة الفادحة التى مُنينا بها بفقد تفاردوفسكى ، كم نفتقده الآن ، أى دور كان من الممكن أن يؤديه بيننا فى الوقت الراهن . أية أهمية كان سيمثلها بالنسبة للأدب الروسى اليوم ونحن نعيد من جديد تقييمه . أى دعم وأى دفعة كان سيعطيها لأدبنا المريض الذى أخذ فى النهوض من عثرته . لقد كان يرى حتى آنذاك أن الرقابة ليست الخطر الوحيد على الأدب كما اتضح ذلك فيما بعد . حقاً لقد شعر ألكسندر تريفونوفيتش بالروح الحقيقية وكان أسبق منى يقظة » .

أما المقالة الثانية « الحياة بدون كذب » فهى دعوة إلى الطهر الأيديولوجى (بدلا من الطهر المدنى) بدأ سولجنتسين يفكر فيها عام ١٨٧٢ ، ثم نحاها جانباً باعتبارها مسألة سابقة لأوانها . وقد اتخذت هذه الدعوة — أكثر ما اتخذت — صورة النداء الشخصى ، على أنها قد أصبحت معدة تماماً مع مطلع شهر سبتمبر عام ١٩٧٣ وكان هناك اقتراح بنشرها فى الوقت نفسه مع « خطاب إلى الزعماء » ومع ازدياد حدة الموقف بدءاً من يناير ١٩٧٤ بعد ظهور « أرخبيل جولاج » تم إخفاؤها فى عدد من الأماكن السرية مع الاتفاق على إخراجها إلى النور خلال أيام من اعتقال الكاتب دون انتظار لأية تأكيدات أخرى منه . وهكذا ؛ فما كاد يأتى اليوم الثالث عشر من فبراير عام ١٩٧٤ إلا وكانت « الدعوة » قد طبعت فى الساميزدات لتظهر فيما بعد فى باريس عام ١٩٧٥ وهذان المقالان ظهرا فى الجزءين التاسع والعاشر من الأعمال الكاملة لألكسندر سولجنتسين التى تضم أحاديثه ومقالاته وتصريحاته العامة ومؤتمراته الصحفية منذ عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٨١ (فيرمونت — باريس ١٩٨١ — ١٩٨٣) ونشرا للمرة الأولى فى وطن الكاتب فى مجلة « ناش سوفريمينيك » (معاصرنا) العدد التاسع عام ١٩٩٠ وقد قمنا بترجمتهما عن هذه المجلة .

كلمة فى تأبين تفاردوفسكى

هناك طرق عدة لقتل شاعر .

وقد تم اختيار الطريقة الآتية لقتل تفاردوفسكى : انتزاع طفلته ، حبه ، مجلته من بين يديه . لم يكفهم أن يتحمل الرجل فى شجاعة الأبطال ستة عشر عاماً من الهوان من أجل أن تظل المجلة صامدة ، من أجل ألا تنقطع مسيرة الأدب ، فقط من أجل أن يتمكن الناس من الكتابة ومن القراءة . لقد رأوا ما أنزلوه به قليلا فأضافوا إليه نار التشتت وجحيم الإحساس بالانهزام والظلم وقد صليها جميعاً على مدى نصف عام ، مرض خلاله مرض الموت ولولا قوة التحمل التى اعتادها ما عاش حتى ساعته الأخيرة بكامل وعيه فى تلك المعاناة .

اليوم الثالث : ها هى ذى صورته موضوعة فوق قبره وقد أشرف فيها على الأربعين ، لم تنحن جبهته بعد من أثر

هذا الانجذاب المحبوب والمرير إلى مجلته وقد عاودت وجهه بكامل إشراقها هذه الثقة الطفولية الوضاءة التى وسمت هذا الوجه على مدى عمره كله .

وعلى إيقاع أروع موسيقى توافدت الأكاليل الواحد بعد الآخر ... « من المحاربين السوفيت » ... وإنه لجدير بذلك . أتذكر كيف كان الجنود على الجبهة عن آخرهم قد ميزوا قصيدته المعجزة ذات الجرس الصافى « تيوركين فى العالم الآخر » عن سائر أدب الحرب . ولكننا سوف نتذكر أمراً آخر : ألا وهو كيف حظروا على المكتبات العسكرية الاشتراك فى مجلة « نوفى مير » ؛ وحتى أمد قريب جداً كان وجود هذه المجلة بغلافها الأزرق فى أى ثكنة عسكرية سبباً يؤدى بحاملها إلى الاستجواب .

ها هى دستة أعضاء السكرتارية بكامل هيئتها قد خرجت إلى الساحة تسير فى حرس الشرف ، هى هى نفسها الوجوه الميتة المتهدلة التى نهشته وهى تنبح ، (هذا ما يحدث عندنا منذ زمن طويل ، منذ بوشكين ، لا يجد الشاعر من يحمل جثته إلا أيدى أعدائه بالذات) ، بمنتهى الخفة دبروا أمر الجثة وانصرفوا إلى أحاديثهم بكل حيوية . غطوا قبره بالأحجار وراحوا يفكرون : لقد تخلصنا منه . أغلقوا مجلتنا الوحيدة وهم يظنون أنهم بذلك قد انتصروا . كان عليهم أن لا يعرف أحد ما حدث ، بل كان عليهم أن لا يفهم أحد ما حدث فى روسيا فى القرن الأخير حتى يروا فى ذلك انتصاراً حقيقياً لهم ولكنه خطأ فى الحساب ... خطأ لا يمكن إصلاحه .

مجانين ! فعندنا تنطلق الأصوات الشابة حادة كم ستأسفون عندئذ أن ليس بينكم الآن هذا الناقد الذى استمع لصوته الحكيم الرقيق كل الناس ، عندئذ لن تجدوا أمامكم سوى الأرض تنبشونها بأيديكم لتعيدوه مرة أخرى ، ولكن هيهات !

١٢ فبراير ١٩٧٤

الحياة بدون كذب

مضى زمن لم نكن نجرؤ فيه أن نحرك شفاهنا ولو همساً ، وها نحن الآن نكتب ونقرأ الساميزدات بل ونتشاكى بعضنا لبعض ، وقد تبوأنا مقاعدنا فى قاعات التدخين فى معاهد البحوث العلمية ، فهم يرتكبون الحماقات وهم يدفعون بنا إلى حيث شاءوا ، أضف إلى ذلك تلك المباهاة التى ليس لها من داع بمنجزاتنا فى الفضاء الخارجى فى الوقت الذى أفلس فيه البيت من الداخل ، ثم الحديث عن دعم الأنظمة البربرية النائية وإشعال الحروب الأهلية والتضخم المتزايد لماوتسى تونج (على حسابنا) وكيف أنهم يدفعوننا نحوه وكيف أننا نضطر للذهاب حيث شاءوا ونذين من أرادوا وكيف أنهم يسومون العقلاء إلى مستشفى المجانين إنهم هم المسئولون عن كل هذا أما نحن فلا حول لنا ولا قوة .

لقد وصل الأمر بنا إلى الحضيض وملأ أعماقنا الفناء الروحى الشامل وتوشك نيران الموت العضوى أن تسرى فينا وتحرقنا جميعاً — تحرقنا وتحرق أولادنا — ونحن كسابق العهد بنا نبتسم فى جبن وندمدم بألسنة معقودة :

— وما الذى يمكن أن نفعله ؟ نحن أناس لا حول لنا ولا قوة .

على هذا النحو أخذنا في يأس كامل في التحلل من صفاتنا الإنسانية ، ومن أجل لقمتنا اليومية المتواضعة تنازلنا عن كل المبادىء ، عن روحنا ، عن كل جهد أسلافنا وعن كل ما هو متاح من إمكانات أمام أحفادنا ! كل هذا من أجل الحفاظ على وجودنا الهش . لم يعد لدينا عزيمة أو شعور بالكبرياء أو حماس في القلب . إننا لم نعد نخشى الموت الذرى الشامل (لعلنا سنجد شقاً نختبىء فيه !) إننا لم نعد نخاف سوى أن تكون لنا شجاعة الرجال ما يهمنا هو أن لا ننفصل عن القطيع ، أن لا نأخذ خطوة بمفردنا وإلا أصبحنا فجأة بلا خبز أبيض ؛ وبلا غاز ؛ وبلا تصريح إقامة في موسكو .

ما لقنونا إياه في حلقات الدروس السياسية هو ما تأصل في نفوسنا ؛ أن نعيش حياة جيدة طول العمر : إن البيئة والظروف الاجتماعية أمور لا يمكنك أن تهرب منها ، الحياة تشكل الوعى ، وهل لنا في الأمر يد ؟ ليس في مقدورنا أن نفعل أى شيء .

لا ، بل نستطيع عمل كل شيء ولكننا نكذب على أنفسنا حتى نطمئن . ليسوا هم المذنبون في كل شيء نحن أنفسنا ، بل نحن ولا أحد سوانا .

يصيحون معترضين ؛ لكن واقع الأمر أنك عاجز عن فعل أى شيء . لقد أغلقوا أفواهنا وصموا آذانهم عن ما نقول وراحوا لا يسألوننا عن أمورنا . كيف إذن سنجبرهم على الإنصات إلينا ؟ .
إن إيقاظهم مستحيل .

كان من الطبيعى أن نعيد الانتخاب ! لكن إعادة الانتخاب أمر لا يحدث في بلادنا . الناس في الغرب يعرفون الإضرابات ومظاهرات الاحتجاج ولكننا منسيون تماماً ؛ كيف يمكن هكذا فجأة أن نخرج إلى الشارع ؟ .

إن كل الطرق المميتة الأخرى قد تمت تجربتها على مدى القرن الأخير من تاريخ روسيا المرير فهى بالأحرى لا تصلح لنا ، في الواقع — لا داعى ! .

لقد تبين لنا بعد أن خمد القتال ونبت ما بُذِر ، اتضح لنا كم ضلت بهم الطرق وكيف انطفأت جذوة هؤلاء الشباب المتغطرسين الذين ظنوا أنهم بالإرهاب والانتفاضة الدموية والحروب الأهلية يستطيعون أن يجعلوا من بلدنا بلداً عادلاً سعيداً ، لا ، شكراً ، لكم يا آباء التنوير ! إننا نعرف الآن أن دناءة الوسائل تؤدى إلى دناءة النتائج .

أعلى هذا النحو تكون الدائرة قد أغلقت بإحكام ؟ أهكذا لا يكون هناك في واقع الأمر أى مخرج ؟ ولا يكون أمامنا إلا أن ننتظر مكتوفى الأيدى لعل أمراً ما يحدث فجأة من تلقاء نفسه .

لكن أمراً آخر سوف لا ينفصل عنا من تلقاء نفسه ما بقينا جميعاً طوال الوقت نعترف به ، نمجده وندعمه . إذا لم نبتعد عن تأثيره .

هذا الأمر هو الكذب .

عندما يجتاح العنف الحياة الآمنة للناس ؛ ويشتعل وجهه بالثقة في النفس فإنه يحمل علماً ويصرخ « أنا العنف ، تفرقوا ، أفسحوا الطريق ، سأسحقكم ! » . لكن العنف سرعان ما يخبو (العنف يشيخ بسرعة) وما هى إلا بضع سنوات حتى يفقد الثقة في نفسه وحتى يعود للتماسك ، وحتى يكتسب مظهراً لائقاً فإنه يدعو حتماً حليفه — الكذب .

إن العنف لا يتستر إلا بالكذب ؛ والكذب لا يستطيع التماسك إلا بواسطة العنف . إن العنف لا يضرب بمخلبه

الثقيل على أى كتف كل يوم إلا من أجل أن يطلب منا الخضوع للكذب ، أن نشارك يومياً فى الكذب . وفى هذا غاية الإخلاص له .

هنا يكمن مفتاح تحررنا الذى نستخف به وهو الأمر الأسهل والقريب المنال : عدم المشاركة الشخصية فى الكذب .

لنسلم بأن الكذب قد أحاط بكل شىء ، لنسلم بأنه سيطر على الجميع ، إن علينا أن نبدى ولو قدراً قليلا من العناد : فليسيطر الكذب ولكن ليس عن طريقى أنا .

هذه هى الثغرة فى حلقة بطالتنا الظاهرية ! هذا هو الأمر الأسهل بالنسبة لنا والأكثر تدميراً بالنسبة للكذب . إذ أنه عندما يحجم الناس عن الكذب فإنه لا يعود له — ببساطة — أى وجود ، فالكذب كالعدوى لا ينتشر إلا بواسطة الناس أنفسهم .

لا ، لن نهب وراء دعوتك ، إننا لم ننضج بعد للخروج إلى الميادين لنقول الحقيقة جهاراً نهاراً ، أن نعبر بأصواتنا عما يعتمل فى نفوسنا ، الأمر حقاً مخيف .

ليكن ، علينا أن نرفض عندئذ أن نقول مالا نؤمن به !

هذا هو طريقنا ، الأسهل والمتاح فى مثل ظروف جبننا العضوى المتنامى ، وهو أسهل بكثير — كم يشق على الاعتراف بذلك — من العصيان المدنى على طريقة غاندى .

إن طريقنا هو : عدم مساندة الكذب عن وعى بأى وسيلة ، والابتعاد عن حدود الكذب الغنغرينية متى تم إدراك موقعها — تختلف هذه الحدود بالطبع من شخص لآخر — وألا نلصق العظام الميتة وحراشف الأيديولوجيا بعضها ببعض ، وألا نرتق الأسمال الملطخة بالطين ولسوف ندهش للسرعة والعجز اللذين سيتهاوى بهما الكذب . إن ما ينبغى أن يكون عارياً ، سيظهر للعالم عارياً .

إذن ، ليختبر كل منا من خلال ضعفنا : هل يبقى عبداً واعياً للكذب — بالطبع لا لأن لدينا ميل لذلك ، وإنما لنقيم أود الأسرة ، لكى نربى أولادنا على الكذب ! — أم أنه قد آن الأوان لينفض عنه الكذب حتى يصبح رجلا شريفاً ، جديراً باحترام أبنائه ومعاصريه ، وإن مثل هذا الرجل من الآن فصاعداً :

— لن يكتب ، لن يوقع ، لن ينشر بأى وسيلة من الوسائل عبارة واحدة يرى من وجهة نظره أنها تشوه الحقيقة .

— لن يتفوه بمثل هذه العبارة فى نقاش شخصى أو من تلقاء نفسه على الملأ ، أو همساً لأحد ، أو بصفته محرضاً أو مدرساً أو مربياً أو وهو يؤدى بها دوراً مسرحياً .

— لن يعبر بالرسم أو بالنحت أو بالتصوير الفوتوغرافى أو بإنتاج عمل تقنى أو بمصاحبة الموسيقى أو بالبث عبر الأثير عن أى فكر كاذب أو عن حقيقة واحدة مطموسة يعرف هو كيف يميزها .

— بل لن يورد — قولا أو كتابة — اقتباساً واحداً من أقوال « الزعماء » بغية الاسترضاء ، بغية توفير الأمان ، بغية تحقيق النجاح فى العمل . طالما أنه لا يتفق كلية مع هذه الفكرة المقتبسة أو طالما أن هذا الاقتباس لا ينطبق تماماً وهذا المقام .

ـــ لن يجبر نفسه على الاشتراك فى مظاهرة أو حضور اجتماع إذا كانا لا يتفقان ورغبته وإرادته . ولن يتولى أمراً أو يرفع بنفسه لافتة أو شعاراً لا يتفق مع نفسه اتفاقاً تاماً .

ـــ لن يرفع يده بالموافقة على اقتراح لا يتعاطف معه بإخلاص . ولن يصوت علناً أو سراً لصالح شخص يرى أنه لا يستحق صوته أو يراه محل شبهة .

ـــ لن يزج بنفسه فى اجتماع يتوقع أن تعالج فيه القضايا بالقسر والتشويه .

ـــ سيغادر على الفور الجلسة أو الاجتماع أو المحاضرة أو العرض المسرحى أو العرض السينمائى فور سماعه كذباً أو خطلا عقائدياً أو دعاية وقحة .

ـــ لن يشترك فى تلك الجريدة أو المجلة التى تحرف المعلومات أو تخفى الحقائق الجوهرية أو يشتريها .

إننا بالطبع لم نحص كل الطرق الممكنة والضرورية لتجنب الكذب . ولكن من سوف يتطهر سوف يميز بسهولة ، بالنظرة المتطهرة المواقف الأخرى أيضاً .

نعم ، إن الأمور لن تستقيم فى بداية الأمر . سيفقد البعض عمله إلى حين . أما الشباب الذى يرغب فى العيش بصدق فالأمر على هذا النحو سوف يجعل من مطلع حياته أمراً شاقاً وخاصة عندما يجد أن عليه أن يختار دروساً مليئة بالكذب . ولكن ليس أمام من يريد أن يكون شريفاً مخرجاً آخر .

لا يوجد أحد منا فى وقت من الأوقات (حتى فى مجال العلوم التكنولوجية الآمنة) من لم يخط ولو خطوة واحدة من الخطوات المذكورة لصالح الحقيقة أو لصالح الكذب ، لصالح الاستقلال الروحى أو لصالح الخنوع الروحى . إن هذا الذى لم يبلغ من الشجاعة قدراً يجعله يدافع عن روحه عليه ألا يتفاخر بآرائه التقدمية ، وألا يختال بأنه أكاديمى أو فنان للشعب أو شخصية بارزة أو جنرال وليقولن لنفسه : ما أنا إلا رعديد جبان ، لا أطمع فى أكثر من الشبع والدفء .

وحتى هذا الطريق ، الذى هو أكثر طرق المقاومة مسالمة ، لن يكون قبوله سهلا على الذين لوثونا ، ولكنه إلى حد كبير أسهل من الانتحار حرقاً أو من الإضراب عن الطعام : فالنار لن تمس جسدك ولن تنفقىء عيناك من الحر وسوف تجد دائماً خبزاً أسود ، وماء قراحاً لأسرتك .

ألم يرنا هذا الشعب الأوروبى العظيم ، شعب تشيكوسلوفاكيا الذى أخلص لنا وخدعناه ، ألم يرنا كيف يمكن أن تتصدى حتى الصدور العارية للدبابات إذا كان بداخلها قلب فاضل ؟ .

ألن يكون هذا الطريق شاقاً ـــ نعم ، لكنه الأيسر من بين كل الطرق الممكنة . اختبار صعب للجسد لكنه الوحيد للروح . طريق شاق ، أجل . على أنه لدينا بالفعل العشرات الذين يحافظون على هذا الطريق وهم منذ سنوات طويلة يعيشون بالحقيقة . إذن فلسنا أول من يشرع فى السير على هذا الطريق ، إنما نحن سننضم إلى من سار عليه قبلنا . وكلما بدا لنا هذا الطريق أسهل وأقصر سرنا عليه بترابط أشد وبثبات أكثر ، سوف نصبح آلافاً وعندها سوف لا نعرف بلادنا التى نعرفها الآن ! .

أما إذا جبنا ، فلنكف عن الشكوى بأن هناك من يطبق على أنفاسنا ، إذ أننا نحن الذين نفعل ذلك بأنفسنا ،

ولننحن أكثر فأكثر ولننتظر حتى يجد إخواننا علماء الأحياء طريقة لنقرأ بها أفكار بعضنا البعض أو يتوصلوا لصياغة أمشاجنا من جديد . إننا إذا جبنا عن هذا فلسنا سوى قوم تافهين ، قوم لا رجاء فيهم ، يستحقون كلمات

الاحتقار التى صاغها بوشكين :

ما جدوى أن توهب الماشية حريتها

... ...

إنها لا ترث من سلالة إلى سلالة

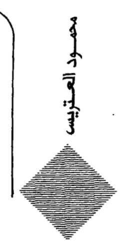
سوى سوط شديد المراس

ونير علقت به الأجراس

١٢ فبراير ١٩٧٤

---

١ ـــ الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتى لنصوص لا ترحب بها السلطة ، فيتم تداولها مكتوبة بخط اليد أو الآلة الكاتبة . ولمزيد من المعلومات انظر « إبداع » عدد مارس ١٩٩٢ او كتاب د . رمسيس عوض « أدباء روس منشقون » .



ثأر الهوى

عيناك ، عيناك كانتا قدرا
أتى بوشى الربيع مؤتزرا
برغم أمرى ، أطعت أمرهما
من ذا الذى لا يصانع القدرا

....

لا تسألينى - الغداة عن خبرى
أنا الذى طالما الهوى خبرا
كم آنس الليل مجلس عبق
سامرت فيه النجوم والقمرا
وكم عبرت النهار أحملها
فى رحلة العشق والمنى عبرا

مـن أجـل عينيـك مـا بـرحـت ، سـدى
إلى مـداهـا أواصـل السفـرا
لا تسـأليـنـى ، فمـا سـألتـك عـن
مـارحـت تخفينـة ، ومـا ظـهـرا
قـد يـعـذر الحـب فى الجمـال ، وقـد
يسـعـى إليـه الجمـال ، معـتـذرا

....

يـامـهجـة أمسـك الـدلال بـهـا
هـلاّ عصيـت الـدلال مـا أمـرا
أخشى عليـك الـهـوى ، فلـوعتـه
لمّـا تـدع ، غـافـلا ولا حـذرا
إن يمكـر الحسـن بـالـهـوى ، تـرفـا
فيـالثـأر الـهـوى ، إذا مكـرا

فـــؤاد قنـــــديل

بنـت بنـوت

وقف التاكسى أمام إحدى الفيلات . نزلت منه هالة تسبقها أصداء ملامحها الساخطة . تلفتت حواليها ثم مضت نحو الباب الحديدى الصغير . توقفت لحظة دون أن تدخل . حدقت شاردة فى السلسلة الحديدية التى يتعلق بها قفل أسود كبير . قبضت بيد عصبية على الباب وأغلقت عينيها لتقتلع تنهيدة عميقة .

مشت عدة خطوات بحذاء سور الفيلا ، وانعطفت بعد نهايته إلى اليمين . تدافعت خطواتها كأنها تتدحرج من فوق جبل عال نحو سفح مظلم .

أخيرا بلغت بيتا قديما حائل الطلاء . دفعت بابه الخشبى بشدة حتى ارتطم بالحائط ، فلم تتح له الفرصة ليئن أنينه المعتاد . هبطت ثلاث درجات قبل أن تصل إلى الأرض ، وتطالعها البلاطات الصغيرة المتعرجة ، وتناهت إليها البرودة والعتمة الأبدية .

أسرع إليها إخوتها الصغار يرفرفون كالحمام صوبها ، دفعتهم عنها ، واندفعت إلى حجرتها وأغلقتها فى وجه القلوب المتلهفة .

سقطت على السرير . تأوه السرير وصبر ، بقيت نائمة على بطنها تحاول أن تبكى ، لكنها لم تبك رغم استدراجها للدمع وتشجيعها له . ضربت الوسادة بقبضتها عدة ضربات وهى تتذكر ما جرى من أنيس .

أحست بالحجرة تشع وحشة وظلاما . الجدران تتقدم والسقف يهبط . صدرها لا يتسع لسيل تنهداتها . نهضت وهى توشك على الانهيار . تماسكت وتقدمت خطوات صوب المرآة . قذفت فردتى الحذاء الجديد الذى أخذته من سوسن صديقتها لتزور أم أنيس ... طالعها فى المرآة بملابسه الأنيقة وعوده المشوق . دار حول نفسه ثم ضحك ضحكته الشهيرة المجلجلة ذات الذيول . تسلل إليها شعور حاد بالحقد عليه . جلست على الكرسى دون أن تتنبه وتعدل رجله الرابعة . سقط بها الكرسى . تغلغل فى نفسها الحقد على العالم أجمع .

خلعت الباروكة الشقراء ووضعتها أمامها على رف التسريحة وأطلقت شعرها الأسود . بدا غزيرا على غير العادة ، وأحاط بوجهها كله وارتاح على كتفيها .

عرفته منذ ثلاثة أشهر فى بيت ناهد . جذبتها شخصيته وملابسه وكرمه « خلعت الجيبة » التى اشتراها لها خصيصا كى تلبسها وهى قادمة لزيارة أمه . تدللت عليه فى البداية ، لكنه حاصرها بكلماته الحلوة . تعرفت بكثير من الشبان لكنهم لم يكونوا أبدا مثله هو شىء آخر . كلماته لم تسمعها من أحد قبله . كانت قادرة فى كل مرة على أن تحملها إلى سماوات بعيدة من الحلم والأمل . طائرة فى فضاء رائع ومثير ، ثم تعيدها بعد رحلة لا تعلم مداها بنعومة إلى الأرض لتسير بين الناس ، وإن ظلت تفكر فيه حتى تعود إليه .

تذكرت رغما عنها لمسة يده القوية الدافئة ، ورحلة أصابعها بين أصابعه الطويلة الرفيعة التى أحيانا تكون خشنة وأحيانا كثيرة ناعمة . لازالت راحتها تحتفظ بذكرى الحوار الهامس الذى دار بينها وبين أصابعه . واللحظات التى جمعت اليدين ... والكلمات الجديدة النافذة رغم رقتها التى كتبتها يده على يدها .. التقت الكلمات على يديها ودغدغتها وتسربت إلى عروقها ولحمها المشبوب فتكشف أن قلبها المعلق فى صدرها يعلو ويدور بين ضلوعها ويتلوى ويتشكل من جديد ، ولا يعود إلى موضعه إلا فى اليوم التالى عندما تصحو من نومها . تجد كل ما فيها كما هو وأن هناك شيئا رائعا لا تعرف بالضبط كما هو يسكنها ويطفو على وجه أيامها المقبلة .

خلعت البلوزة الخضراء المزروعة بباقات الياسمين . سقطت الوسائد الإسفنجية التى كانت تضعها فوق كتفيها لتبدو عريضة وممتلئة . حدقت فى المرآة بعد أن تخلصت من أظافرها ومدت يديها بحذر فخلعت الرموش التى ألصقتها فوق رموشها .

وقفت فى قميص النوم اللامع تعيد النظر من جديد إلى جسدها . صدرها . خصرها . فخذيها . مررت يديها على كل معالمها . قال لها أنيس .

ـــ أنت رشيقة كعارضة أزياء . أو موديل رائع لرسام .

عادت تنظر فى المرآة لأنفها الكبير وذقنها المدببة . كانت تدرك أنهما غُصَّة فى حلق جملها . خلعت قميص النوم واستأنفت تأمل معالم جسدها العريان إلا من قطعتين .

طالعها فى المرآة وهو يدعوها للدخول إلى شقته الجميلة .

ـــ سيكون لزيارتك أثر كبير عليها .

ـــ أمك هى أمى ياأنيس

ـــ اعذرينى لتأجيل الخطوبة حتى تشفى

ـــ هذه هى الأصول

ـــ لو كان تليفونكم شغَّال . كنت

ـــ لا تحمل همًّا .

ها هى تمضى فى أبهاء الشقة ، يغوص كعب حذائها فى السجاد الثمين . الأثاث الفاخر على جانبيها ، التحف الرائعة متناثرة ببراعة وذوق رفيع .. فى الأركان وعلى الجدران . أغراها الهدوء والبهاء الذى يفوح من كل شىء بالتنفس العميق ، ورى خلايا أعضائها الظمأنة للجمال والسكون الوديع .

استأذنها أنيس ليبلغ أمه بحضورها . مضى فى ممر يسبح فى الأضواء البرتقالية الخافتة ويمتد إلى حجرة داخلية .

وقفت تتأمل لوحة على الحائط تخطف النظر بدقتها وألوانها . أثنت على الفنان الملهم توقف الثور زائغ البصر يحدق فى الحلبة الشاسعة ، يصك أذنيه هدير الجماهير

التى تتلهف لمشاهدة الصراع المثير . تزلزل أجسادها حمى الدم المنتظر .

فى مواجهة الثور كان المصارع يلوح بالعباءة القرمزية ، تروح وتجىء .. تومض للثور بعينين يضيئهما اللهب الوحشى ، والمصارع نفسه فى زيه الذهبى الموشّى بالغرور برقص رقصة غامضة لكنها مشاكسة ومستفزة . يطول خلالها ويقصر ، يتقدم ويتأخر ، يتلوى كالقدر المجهول ، دون أن يرى الثور يده الأخرى وهى تختبىء وراء ظهره قابضة على السيف المسلول .

عادت تتأمل كل ما حولها . أحست بروحها تهيم فى إثر هذا الشاب الذى يوشك أن يصبح بما يملك ملكاً لها . سبحت روحها فى ملكوت السعادة التى هيأها الله لها لينتشلها من الظلام والفقر . ما اروع أن تأتى لحظة الخلاص التى زرعت بذورها منذ شهور .

فى آخر مرة أوصلها بسيارته إلى الفيلا . اخذ كفها فى كفيه ، ومضت عيناه الساحرتان تكشفان لها أسرار قلبه المشتاق ولوعته فى غيابها . ثم قبّل الكف بولِه شديد ، وحاولت أن تسحبها لكنه تشبث فأيقنت أنها انغرست فى عاله .

نزلت من السيارة ولم تدخل الفيلا . بقيت واقفة تلوح حتى ابتلعته الشوارع ثم هبطت إلى بيتها خلف الفيلا ، وهى راضية تماما عن نفسها وعن الناس .

بعثرت حاجياتها فى الغرفة وارتدت جلباب البيت . غسلت وجهها . خلصته تماما من كل ما كان عليه من المساحيق والألوان والملصقات الفضية . بللت رأسها حتى تفيق من الصداع الذى يدق رأسها بقسوة . عادت إلى حجرتها . قبل أن تغلق الباب أعلنت بلهجة منذرة أنها ستنام ولا داعى لإيقاظها مهما كان السبب .

عادت إلى المرآة . لاحت لها ملامحها أقل جمالا من ذى قبل ، ثم شكّت فى رأيها المتعجل وأيقنت أخيرا أن المرآة هى التى تلعب معها لعبة قذرة . لم تر فى مرتين متتاليتين وجهها يشبه وجهها . فى كل مرة له صورة مختلفة . المرآة لابد رديئة .

فتحت إلى أقصاهما عينيها . قضمت أسنانها غيظا . فوجئت به يهجم عليها وهى تشرع فى اجتياز بابها . حملها فجأة . اخذتها المباغتة . صرخت قبل أن يلقيها على السرير . روعت بشدة من طعنة الغدر . تدحرجت ببراعة صوب الجهة الأخرى قبل أن يسقط فوقها . تعثرت وهبط قلبها إلى قدميها استولى عليها رعب الدنيا بكله . رغم ذلك وقفت وتماسكت . استعدت للدفاع باستماته . قلبها يدق بعنف وتحس بساقيها غير قادرتين على حملها . كل بحار العالم هاجت وصبت مياهها وأمواجها العاتية فى الوعاء الصغير .

فى قفزة واحدة كان عند الباب يسد عليها الطريق . كانت قد أوشكت على الإفلات وها هو يقف بينها وبين النجاة . هى حتى الآن لا تدرى كيف صفعته على وجهه وضربته بسن الحذاء فى ساقه ثم دفعته بكل قوة الغضب والفزع المشتعل بجسدها فألقته على الأرض بين التسريحة والسرير . انطلقت نحو الخلاص الجديد وهى تشك فى إمكانية النجاة الحقيقية .

الآن فقط تذكرت أنها نسيت عنده حقيبة يد ثريا . تمددت على السرير تنتظر البكاء الذى يبدو أنه لا يقتنع بالانفجار رغم محاولاتها استجداءه. خامرها إحساس بالهزيمة والندم كانت تحس فى بعض مراحل المعركة بقوة غير عادية ، فلماذا لم تخلص العالم منه .. إنها الآن تكرهه وتحمد الله لأنها افلتت ولا زالت « بنت بنوت » .

عندئذ انخرطت فى بكاء يزلزل كل ما حولها . بكاء بدا كما لو كان بلا نهاية .

جابر عصفور

محنة التنوير

المؤكد أن أجيال التنوير المتلاحقة قد تواصل جهدها ولم يتوقف عطاؤها ، منذ بداية النهضة إلى نهاية الأربعينيات . صحيح أن حركة التنوير كانت تتأثر بحركة المجتمع السياسية ، فى تقلبها بين «طبائع الاستبداد» ، ولكنها كانت تستغل الفترات القليلة ، القصيرة ، التى تولت فيها الوزارات الدستورية الحكم ، والانفراجة الليبرالية المصاحبة لهذه الفترات ، فى تأسيس قواعدها ، وتأصيل مبادئها ، وإشاعة أفكارها ، بواسطة مؤسسات التعليم وأدوات الاتصال المتاحة وأجهزة الثقافة الموازية .

وصحيح أن مدّ هذه الحركة قد اصطدم بأزمة كتابى على عبد الرازق وطه حسين فى العشرينيات ، وبالمؤسسة الدينية الرسمية التى فرضت سلطة رقابية ، والمجموعات الدينية المعادية للتنوير التى أصبحت جماعة الإخوان المسلمين طليعة لها منذ انتقال الجماعة إلى القاهرة عام ١٩٣٢ ؛ كما اصطدم هذا المدّ بما أشاعته ديكتاتورية الحكومات الانقلابية للأقلية السياسية (وزارات : زيور وحزب « الاتحاد » ، ومحمد محمود و« اليد الحديدية » ، وابراهيم عبد الهادى ، وصدقى و « حزب الشعب ») من حجر على الحريات ، وتعطيل للدستور ، وتزييف للانتخابات ، وفصل موظفى الدولة بسبب آرائهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية . وفى عهود هذه الحكومات تم تدريب أجهزة الشرطة على تزييف الانتخابات ، وفُصل على عبد الرازق من القضاء (أيام ديكتاتورية زيور) وطه حسين من الجامعة (أيام ديكتاتورية صدقى) ، فتأسست تقاليد التدخل فى سلطة القضاء ومؤسسات البحث العلمى . وكان فصل أستاذ جامعى واحد (فى عهد صدقى) بذرة لفصل ما يربو على مائة أستاذ جامعى (ما بين أزمة الديمقراطية الأولى فى خمسينيات عبد الناصر وأزمتها الأخيرة فى مطلع ثمانينيات السادات) . وكان فصل قاض واحد مقدمة لمذبحة القضاء (أيام عبد الناصر). يضاف إلى ذلك ، أخيرا ، اصطدام أجيال التنوير بهزائم

الليبرالية المصرية ، وتراجعها فى الثلاثينيات والأربعينيات ، بسبب الأزمات الاقتصادية ، وضعف التجربة السياسية الممزقة بين القصر والاحتلال البريطانى .

ومن المؤكد أن ذلك كله كان يعرقل مسار حركة التنوير ، ويؤسس شروطا خارجية معادية ، تكبح جماحها ، وتقيد انطلاقها ، على نحو بدا معه التنويريون كما لو كانوا قد أخذوا فى التراجع منذ الثلاثينيات ، واستجابوا إلى ضغط المؤسسات التقليدية ، منذ توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، فأخذ **هيكل** يكتب عن « **حياة محمد** » ، وتحول **العقاد** من « **ترجمة شيطان** » إلى **العبقريات الإسلامية** ، وركز **طه حسين** على **هامش السيرة النبوية** ، كما لو كانوا حريصين على إثبات إسلامهم إزاء مناخ معاد ، يشكك فى معتقداتهم ، وذلك فى سياق غير بعيد عن السياق الذى دفع **طه حسين** إلى الكتابة الرمزية (الأليجورية) مراوغة للقيد السياسى المفروض من الخارج.

ومع ذلك فإن حركة التنوير ظلت مستمرة ، وظل اندفاعها متصلا . ولم يتوقف بحثها عن أدوات جديدة ، وارتياد آفاق واعدة . وقبل الثلاثينيات ، وجد على **عبد الرازق وطه حسين** من دافع عنهما . وتكاتفت طلائع التنوير كلها لحماية حق المفكر ، فى التعبير عن أفكاره . واستقال **لطفى السيد** رئيس الجامعة المصرية فى أوائل الثلاثينيات ، احتجاجا على نقل أستاذ واحد فحسب من أساتذتها ، واحتضن الوفد (الممثل الشرعى للأمة فى ذلك الزمان) الأستاذ المطرود **طه حسين** ، **وفتح له مصطفى النحاس جرائد الوفد ومجلاته ليكتب فيها ، ويغدو عميدا للأدب العربى كله بعد أن كان عميدا لكلية واحدة ، ويحاضر فى كل مكان بعد أن كان يحاضر فى مدرجات الجامعة وحدها ، ولا يتوقف عن مهاجمة الوزارة التى طردته ، دون أن تستطيع له هذه الوزارة شيئا ، ولا يكف عن الهجوم على وزير التقاليد محمد حلمى عيسى** باشا الذى أغلق معهد التمثيل وعارض اندفاعة التنوير .ولم تنقض ثلاث سنوات إلا وقد سقطت الوزارة التى أخرجت **طه حسين من الجامعة ، وذهب الوزير الذى أصدر القرار إلى غياهب النسيان ، وعاد طه حسين** إلى جامعته محمولا على أكتاف طلابه . يستعد لدخول معركته الكبرى ، معركة **مستقبل الثقافة فى مصر** كلها ، حيث يبشر بالعدالة فى توزيع المعرفة ، فى موازاة العدالة فى توزيع فائض الثروة على « المعذبين فى الأرض » ليجعل العلم والثقافة كالماء والهواء حقا لكل مواطن ، بغض النظر عن وضعه الطبقى أو معتقده الفكرى أو الدينى ، فقد أدرك **طه حسين** أنه لا تنوير حقيقيا إلا بعد محو الأمية عن الشعب كله ، ولا عدل حقيقيا إلا بأن يعرف المستظلون **بشجرة البؤس حقيقية « جنة الشوك »** التى يعيشون فيها ، ولا استقلال حقيقيا إلا بمشروع ثقافى شامل تستند إليه الأمة كلها فى تطلعها إلى المستقبل . ومن هنا كان كتابه « **مستقبل الثقافة فى مصر** » الثمرة الأخيرة لمشروعات التنوير .

وفى جهد مواز لجهد **طه حسين** ، ظل دعاة التفسير العلمى للكون والمتأثرون بالداروينية والرياضيات الحديثة والتجريبية يواصلون كتاباتهم . واتصل التجريب فى الآداب والفنون ، وظلت الطليعية مستمرة فى الفكر والإبداع . وتفاعلت أفكار التنوير مع الأفكار الموازية ، فى صيغها الليبرالية ، أو المناقضة . وظل الحوار متصلا بين الأجيال المتعاقبة ، والاتجاهات المتغايرة إلى أن انقطع الحوار كله ، وتحوّل مجراه فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وظهور دولة المشروع القومى بأحلامها عن الحرية والوحدة والاشتراكية.

وكانت أزمة الديموقراطية التى تفجرت فى بداية ثورة **يوليو** (مارس ١٩٥٤) مؤشرا على التحول من مشروع الحلم الليبرالى ، إلى تطبيق واقع الدولة التسلطية للمشروع القومى ، ومن ثم الانتقال من صيغة التعدد إلى صيغة الوحدة ، ومن مبدأ الاختلاف إلى مبدأ الإجماع الذى أقره « **فلسفة الثورة** » فى بواكيرها ، حين أكدّ **عبد الناصر** أن « الثورة السياسية تتطلب لنجاحها وحدة جميع عناصر الأمة » ، وحين فهمت هذه « **الوحدة**» **بوصفها نقيضا للتعدد والتنوع والاختلاف ، إلغاء للصراع والحوار ، دعما للصوت الواحد الذى تنطقه النخبة العسكرية الحاكمة ، بوصفها المعبرّ الوحيد عن « وحدة جميع الأمة »** .

وفى الانفراجة القصيرة للديموقراطية التى تخللت هذه الأزمة كان محمد مندور (١٩٠٧ ــ ١٩٦٥) يصوغ آماله فى الثورة الوليدة ، ويرجو لها ان تحقق أحلامه عن « الجمهورية الاشتراكية » ، وكان يؤكّد (فيما كتبه فى جريدة الجمهورية ما بين فبراير ومارس ١٩٥٤) أن معنى «**الجمهورية** »يفيد تركيز السلطات بين يدى الشعب ، وأنه عن هذا الأصل تتفرع الكثير من المبادىء الديموقراطية ، وفى طليعتها إباحة جميع الحريات للمواطنين إلا ما تقضيه ضرورة حماية تلك الحريات ذاتها وتوفيرها لجميع المواطنين ، كحظر استخدام العنف فى إملاء رأى. وكان **لويس عوض (١٩١٥ ــ ١٩٩٠) يحلم بمعشوقتيه « السمراء والحمراء »** (فى جريدة « الجمهورية » نفسها) ويقسم بحق العقل الذى يعقل كل شىء حتى نفسه ، بأن الشعب لابد أن ينال حقوقه المادية والمعنوية . ويبشر بما أطلق عليه « **الانسانية الجديدة** » التى تتجاوز كل النقائض ، وتحقق كل الأمانى ، وتتيح الإجابة عن السؤال الذى يقول :

> **« كم مرة دخل المجاهدون الاحرار بنك الحرية (السجن) واخرجوا للصراف (وزير الداخلية) صكّا عزيزا يحفظونه فى حافظتهم عن ظهر قلب (المادة كذا من الدستور) فهزّ الصراف كتفيه وقال : هذا شيك بلا رصيد.. هذه قصاصة ورق ؟»**

وإذا كان محمد مندور قد أُجبر على أن يترك تاريخه السياسى ، الوفدى ، وينسى أحلامه البرلمانية ، بعد أن وضع فى القوائم السوداء ، فإن **لويس عوض** سرعان ما وجد الإجابة عن سؤاله ، خصوصا بعد أن اكتشف أن الشيك الذى يحمله بلا رصيدهو الآخر ، فاضطر إلى مغادرة جريدة « الجمهورية » التى كان يكتب فيها ، بعد أحداث الخامس والعشرين من مارس ١٩٥٤ . وسرعان ما لحقه قرار الطرد من الجامعة ، فأصبح بلا عمل . وفارق منصبه رئيسا لقسم اللغة الانجليزية ، فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، الكلية التى أوصى لها بكل ما يملك من كتب وتسجيلات ووثائق بعد وفاته ، رغم أنه لم يعد إليها منذ أن صدر قرار طرده منها . وكان ذلك ، حين أصدر مجلس قيادة الثورة (العسكرى) قرارا بفصل نحو خمسين أستاذا ومدرسا من الجامعة المصرية ، فى التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ ، فى قائمة واحدة ، ضمّتَ لويس عوض وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعبدالمنعم الشرقاوى وفوزى منصور وعبد المنعم خربوش وغيرهم من الذين كان فصلهم تأديبا لغيرهم . وقد صدّق مجلس الوزراء (المدنى ؟) على القرار فى الحادى والعشرين من سبتمبر ١٩٥٤ ، أى بعد يومين من اتخاذ مجلس قيادة الثورة قراره التاريخى.

وبدأت المتتالية الصاعدة من تراجيديا فصل المثقفين من أعمالهم ، أو إلقائهم فى السجون أو تأديبهم بالعقاب الذى مارسه الأزهر فى الفترة نفسها على أحد أساتذته ، بعد أقل من عام على فصل أساتذة الجامعات المصرية ، وذلك حين اجتهد هذا الأستاذ اجتهادا خالف فيه إجماع غيره من مشايخ الأزهر ، فصدر القرار بمحاكمته وعقابه . واضطر طه حسين إلى أن يكتب عن « حق الخطأ » (فى جريدة « الجمهورية » منذ السادس من يونيو ١٩٥٥) قائلا :

« لابد أن يعود علماء المسلمين فى الأزهر إلى قصد السبيل بعد أن جار بهم السلطان عنه ، واستحب فريق منهم هذا الجوْر فى وقت من الأوقات . فليس لعلماء الإسلام حق أن يحاكموا مسلما أو يعاقبوه لأنه اجتهد رأيه فأخطأ أو أصاب ، ذلك أن الإسلام لا يعرف الاكليروس . ولا يعرف هذه السلطة الدينية العليا التى يستأثر بها فريق من رجال الدين ، فيحكمون بإيمان هذا الرجل وكفر ذاك .وقد عاش المسلمون قرونا قبل أن يوجد الأزهر الشريف ، فلم يعرفوا هيئة تحاكم الناس على الاجتهاد فى الرأى ، وهم قد كرهوا من الخليفة المهدى تتبّعه للزنادقة ، وإسرافه فى هذا التتبع ، وأخذه بعض الناس بالشبهة ، وقتله بالظنة ، وهم كرهوا كذلك إسراف المأمون حين أراد أن يحمل الناس على الإيمان بخلق القرآن ، وحين امتحن بذلك جماعة من أخيار المسلمين » .

هل كان طه حسين يتحدث عن « **إدارة الأزهر وحدها فى ذلك ؟ أم انه جعل الحديث عنها إشارة إلى ما فعله « مجلس قيادة الثورة » قبلها بأشهر معدودة ، حين فصل أساتذة الجامعة المؤيدين للديموقراطية فى التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ ؟ أغلب الظن أن طه حسين الذى أجبر على الصمت ، إزاء قرارات سبتمبر ١٩٥٤ ، وجد فيما فعله الأزهر بأحد أساتذته متنفسا للتعبير عما فعلته « الصفوة العسكرية الحاكمة »** بالكثير من أبنائه وتلامذته . ويدعم هذا الظن أن تهمة « **الخروج على الإجماع » واحدة** فى الحالين ، تصل ما يمكن تسميته **بالأصولية « العسكرية »** لمجلس قيادة الثورة **بالأصولية الاعتقادية** للمؤسسة الأزهرية ، فقد عاقب مجلس قيادة الثورة معارضيه الخارجين على « **الإجماع** » الذى حاول فرضه على كل طوائف الأمة ، وعاقبت «المؤسسة الأزهرية» أستاذا خرج على « **الإجماع** » الذى حاولت فرضه على كل مشايخها . والنتيجة الملازمة لهذا العقاب ، فى الحالين ، هى القمع الذى يجعل من يقع عليه العقاب مثالا لغيره ، من الذين « قد تحدثهم نفوسهم بأن الله قد خلقهم أحرارا ووهبهم عقولا ، وأمرهم أن يتفكروا ويتدبروا ، ويعملوا عن تفكر لا عن محاكاة وتقليد »

ويزيد طه حسين هذه النتيجة المرتبطة بالقمع بيانا ، فى حال الأزهر ، فيقول فى مقال لاحق :

« وقد أصبح ذلك الأستاذ بالفعل نكالا لزملائه من رجال الأزهر ، فلن يحاول بعد اليوم واحد منهم أن يفكر أو أن يكتب أو أن ينشر رأيا فى أمر من أمور الدين ، حتى يحسب لمحاكمة الأزهر وعقابه حسابا أى حساب . سيفكر الأزهريون إذن فى سطوة الناس قبل أن يفكروا فى سطوة الله ، وفى عقاب الناس وثوابهم قبل أن يفكروا فى ثواب

الله وعقابه.... وكذلك يفرض التقليد على الأزهريين فرضاً ويغريهم خوف الفتنة بالتورط فى الفتنة . وأى فتنة أشد نكرا وأقبح فى حياة الناس أثرا من أن يعتقد الإنسان أنه يرى الحق ثم يكتمه عن الناس ، ومن أن يعتقد الإنسان أنه يرى الباطل ثم لا يحذر الناس منه ولا يصدهم عنه ، وإنما يخلى بينهم وبين ما هم فيه غير حافل بعواقب هذا التقصير فى ذات الله والتفريط فى جنبه ، لا لشىء إلا لأنه يخشى أن يقدم للمحاكمة أو يؤخذ بالعقاب » .

ويمضى طه حسين موضحا أن هذا كله يقع فى القرن العشرين ، وفى عهد يعتقد فيه المصريون أنهم قد تخففوا من أثقال الماضى وأوزاره ، وتحرروا من قيود الماضى وأغلاله ، وتهيأوا لاستقبال حياة جديدة تقدر فيها كرامة الناس أفرادا وجماعات ، لا يحملون على غير ما يريدون ولا يعاقبون على الخطأ الذى لا يعاقب الله عليه . ويؤكد طه حسين أن خطر ذلك عظيم ، يتجاوز أستاذ الأزهر والأمور الدينية إلى الأساتذة جميعا ، والأمور المدنية ، وينتقل من الكبار إلى الشباب الذين لابد أن ينسرب القمع إلى افئدتهم ويتعدى بهم إلى التقليد والمحافظة ، دون الاجتهاد وإعمال العقل ، والله لا يحب التقليد فى أمور الدين ولا أمور الدنيا ، فيما يقول **طه حسين** ، لأنه جلّ وعزّ لم يمنح الناس عقولهم عبثا ، ولم يكلفهم التدبر والتفكر إلا وهو يعلم أنهم بطبيعتهم معرضون للخطأ والصواب حين يتفكرون ويتدبرون . ويختتم **طه حسين** مقاله بأن يتوجه إلى الحكومة بقوله :

لتصدقنى الحكومة أن عليها للدين وللناس واجبا ، وانها تسرف على نفسها وعلى الناس إذا قصّرت أو تأخرت فى أداء هذا الواجب وهو أن تحمى الناس من المحاكمة على آرائهم فى العلم والدين ، ومن عقابهم على الخطأ فى العلم والدين أيضا»

وأحسب أن الإشارة واضحة ، من حيث ردّ قمع المؤسسة الدينية (الأزهرية) على قمع المؤسسات المدنية (العسكرية) فى علاقة من علاقات المجاورة ، التى يسقط فيها كل طرف دلالته على ما يجاوره ، وذلك فى فعل من أفعال الاحتجاج على القمْع الذى أصبح لازمة من لوازم « الدولة التسلطية » .

- ٢ -

وما أقصد إليه بالدولة التسلطية لا يختلف عما قصد إليه **خلدون النقيب فى كتابه المتميز « المجتمع والدولة فى الخليج والجزيرة العربية »** ، ودراسته التأسيسية عن **« الأصول الإجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى »** ، **فالدولة التسلطية** هى الشكل الحديث والمعاصر من الدولة المستبدة ، فهى الدولة التى تسعى إلى تحقيق الاحتكار الفعال لمصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالح الطبقة أو النخبة الحاكمة . ولكن تتميز عن مثيلتها القديمة بثلاث خصائص جديدة . **أولاها** أن **الدولة التسلطية** تحقق احتكار السلطة عن طريق اختراق المجتمع المدنى وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية ، تعمل بوصفها امتدادا لأجهزة الدولة . **وثانيتها** أن هذه الدولة تخترق النظام الاقتصادى وتلحقه بها ، سواء عن طريق التأميم أو توسيع القطاع العام والهيمنة البيروقراطية على الحياة الاقتصادية . ولم يُفضِ ذلك إلى الاشتراكية كما يحلم البعض بل أفضى إلى رأسمالية الدولة التابعة التى قامت بالاستيلاء على الفائض الاجتماعى وفائض القيمة بدل الرأسماليين الأفراد ، وعلى نحو

خضعت معه هذه الدولة إلى تقلبات السوق الرأسمالى العالمى فى أسباب معاشها وظلت طرفا فى علاقات اقتصادية وسياسية غير متكافئة مع دول العالم الكبرى . **وثالثة هذه** الخصائص أن شرعية نظام الحكم فى الدولة التسلطية يقوم على استعمال العنف والإرهاب أكثر من الاعتماد على الشرعية التقليدية .ولذلك يقترن النظام السياسى للدولة التسلطية بعدم وجود انتخابات لها معنى ، أو عدم وجود تنظيمات مستقلة عن الدولة ، وعدم وجود دساتير فاعلة ، أوإلغاء الدساتير أو تعليقها أو تأجيل العمل بها ، وتجميد الحقوق المدنية أو تعليقها ، وتحويل نسبة عالية من الدخل القومى إلى الإنفاق على الأجهزة القمعية لهذه الدولة .

ويمكن أن نضيف إلى هذه الخصائص خاصية رابعة ،تتصل بإيديولوجيا هذه الدولة ، من حيث ما ترسخه فى وعى من تتوجه إليهم برسائلها الأيديولوجية ، من تأكيد لمعنى « الإجماع » الذى يركز إلى ما تراه النخبة الحاكمة ، وإقرار معنى « اليقين » الملازم لآراء هذه النخبة ، وإلحاح على « **مركزية القيادة** » التى تدور حول شخص الزعيم الملهم ، والتضحية بمبادىء « **الحرية** » **فى سبيل قواعد** « **الوحدة** » ، وتأسيس التراتب الهرمى بين القيادات والمؤسسات بوصفه الوجه الآخر للتراتب العسكرى ، ومن ثم إلزام المرءوس بالطاعة المطلقة للرئيس ، فى كل مستويات العلاقات الاجتماعية والسياسية ، بالمعنى الذى **يؤسس** « **البطريركية** » فى المجتمع كله .

هذه الخاصية الأخيرة ، من حيث علاقتها ببقية الخصائص ، هى التى أسهمت ، منذ البداية ، فى صنع الأزمة التى ميزت علاقة ثورة يوليو بالمثقفين ، وأكدت توتر النقائض الذى عاق الامتزاج بين ما أسماه **محمد حسنين هيكل** (فى كتابه « أزمة المثقفين » ١٩٦١) « **قوة الدفع الثورى** » أى **النخبة العسكرية** الحاكمة من ناحية و« **المثقفين** » من ناحية مقابلة ، إذ لم تنظر النخبة العسكرية إلى المثقفين بوصفهم مشاركين فى صنع القرار ، منذ البداية ، بل بوصفهم خبراء فنيين (تكنو قراط) أو موظفين لا عمل لهم سوى القيام بما توكله إليهم « **النخبة** » التى تحتكر آليات السلطة وأجهزتها .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، والأمر كذلك ، أن تصطدم « **قوة الدفع الثورى** » بمجموعات المثقفين المعارضين لها ، منذ البداية ، وأن تقوم الأجهزة القمعية لهذه القوة بتنفيذ ما يتطلبه مبدأ « **الإجماع** » من عصْف بالخارجين عليه ، تحقيقا لتركيز « **السلطة** » أو « **احتكارها** » من ناحية ، والغاء لمبدأ « الاختلاف » أو « التعدد » من ناحية ثانية . وبدأ الأمر بحل الأحزاب ومصادرة أموالها عام ١٩٥٣ ، وحظر نشاط الإخوان المسلمين عام ١٩٥٤ ، واعتقال المعارضين فى موجات متعاقبة ، تخللت السنوات : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ١٩٦٥ ... إلخ . وفى هذه الموجات تساقط ضحايا القمع وشهداؤه من الذين صدر عليهم الحكم بالإعدام ، أو الذين ماتوا نتيجة التعذيب فى المعتقلات ، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، بعدالة قمعية لم تميِّز اتجاها عن اتجاه ، وعنف قاهر لم يسبق له نظير فى تاريخ الدولة المدنية الحديثة فى مصر .

ولم يقتصر الأمر على ما قامت به « **قوة الدفع الثورى** » التى كانت وراء **الدولة التسلطية الناصرية** ، فقد تعدى ذلك إلى غيرها من **الدول التسلطية** التى انبثقت مع **تيار المدّ القومى** ، والتحرر الوطنى ، واتخذت صيغا « بعثية » أو « ناصرية » ، أو صيغا موازية لم تخلُ من معنى التسلّط . وفى موازاة المدّ القومى ، وتحقق الأحلام القومية ، تولّد لدى مثقفى المشروع القومى نفسه شعور متناقض ، ينطوى على الرضى بما أنجزته دولة

المشروع من تحرير للوطن ، وعلى السخط بسبب ما لم تحققه من تحرير للمواطن . أما مثقفو الاتجاهات المغايرة فقد أجبروا على الصمت ، أو الكتابة الرمزية التي هي نوع آخر من الصمت . ولم ينج أحد من الاعتقال أو الإيقاف أو الفصل التعسفي ، أو غير ذلك من أشكال القمع الذي تعددت هيئاته .

وارتفع مدّ الكتابة الرمزية لمراوغة أشكال القمع ، فلابد للمصدور أن ينفث ، منذ أن كتب **يحيى حقي** « **صح النوم** » ، ليحذر من سطوة « **الأستاذ** »، **وكتب صلاح عبد الصبور عن عودة ذي الوجه الكئيب** ، بعد أزمة الديموقراطية الأولى عام ١٩٥٤ . وأخذت مؤسسات الإبداع الفكرى والفنى تعمل في سياق مختلف ، بعد أن اخترقتها الدولة بإعادة تنظيمها واحتكارها بالكامل ، وذلك لينتقل مبدأ « **الاجماع** » **من** « **قوة الدفع الثورة** » **إلى** مختلف قوى الفكر ، ومن مؤسسة السلطة إلى مؤسسات العلم والثقافة والتعليم والإعلام ، فدخل الفكر والعلم والثقافة والإبداع مرحلة مغايرة . وأصبح على الجميع أن ينصاعوا إلى « **الأستاذ** » الذى رمز إليه « **يحيى حقى** » ، **فى** « **صح النوم** » ، والذى تنتهى به الرواية ، وهو يقف مهيبا ، صامتا « **وقفة الجندى الصارم** » ويمد يده إلى الراوى قائلا : « **إنى أنتظر منك أن تقوم بواجبك** » ، وذلك بعد أن فاجأ الأستاذ هذا الراوى بقوله :

« **ستذكرني - وهل أنا غافل ؟! - بالتسامح والانتباه لحقوق الفرد كإنسان حى قبل أن يكون حجرا مسخرا فى بناء المجتمع ، والتفريق بين إيمانك بأن رأيك صواب ، وبين إيمانك بأنه كل الصواب ، وأن الإخلاص وصواب الرأى توءمان ولكنهما توءمان غير ملتصقين** »

ولكن الحقيقة أن « **الأستاذ** » غفل عما حاول أن يذكّره به « **المثقف** »المتخفى وراء قناع الراوى فى « **صح النوم** » ، وكل الأقنعة المماثلة ، وظلت « **قوة الدفع الثورى** » فى مسارها الذى ناقض هدفها ، وسلبها طاقتها ، وصدم التنوير ، وحال دون اندفاعه الطبيعى إلى مصبه الذى قصد إليه منذ بدايته .

- ٣ -

وعندئذ ، بدأت محنة التنوير ، ودخل زمن انحساره ، وبدا كما لو كان يتخذ مسارا هابطا ، استجابة إلى ما وقع فى محيطه الخارجى ، حين استبدل الصوت الواحد بالأصوات المتعددة ، ولغة الاتهام بلغة الحوار ، وأهل الثقة بأهل الخبرة ، والضابط بالعالم ، والزعيم الأوحد بالمفكرين ، والمهيب الركن بالمنظرين ، والفرد بمجموع الأمة ، والحزب الواحد بالأحزاب المتعددة ، والأحكام العرفية بالأحكام الدستورية ، والقاضى العسكرى بالقاضى الطبيعى والوشاية السرية بالاختلاف المعلن . وبدأت ، منذ أزمة مارس ١٩٥٤ ، مأثرة القرارات التاريخية التى طردت العشرات من أساتذة الجامعة المصرية ، فلم يتحرك رؤساء الجامعات (المعينون بقرار) ، أو يتذكروا ما فعله سلفهم الجليل **لطفى السيد** ، ودون أن تحتج مجالس الكليات ، أو يكتب أعضاؤها معبرين عن آرائهم . وهى القرارات نفسها التى طردت كتاب الصحافة من صحفهم ، والقضاة من مناصبهم ، والكتاب من وظائفهم ، دون أن يجرؤ أحد على الاحتجاج ، وأغلقت الصحف والمجلات المعارضة ، وحجرت حرية اصدار الصحافة إلا على من يملك السلطة ، وألقت فى المعتقلات بالمبدعين والمفكرين من كل الاتجاهات ، فأصبحت أبوابها مفتوحة كالجرح الذى لا يلتئم فى صدر الأمة ، والعنف

مشـرع كـالسيـف المسلط ، يفضى إلى المـوت الفعـلى أو الخوف ، فيغدو الوطن الجمر سجنـا يتهدد الجميـع بالاتهام المنسرب فى الهواء .

ولا يستطيع أحد أن ينفى الإيجابيات الكبـرى التى حققتها دولة المشروع القومى فى جـوانبها التى ارتبطت بتحقيق استقلال الوطن من الاستعمار التقليدى ، وتحرير الفلاح من ظلم الملاك الكبار والعمل على « تذويب » (؟) الفوارق بين الطبقات ، وتطوير البنية الأساسية للمجتمع الحـديث ، وتوسيـع القطاع العـام ، وتأميم الـرأسمال الأجنبى ، ومجانية التعليم ، ونشر الجامعات ، وتطـوير أجهزة الثقافة ، ورفع مستوى العمال .. الخ . ولكن العمل على تجسيد حلمى « الوحدة » و« الاشتراكية » فى غيبـة « الحـرية » وأد حلم الـوحدة منـذ ابتـدائـه ، ومسـخ الاشتراكية إلى « **رأسمالية دولة** » ، **وجعل من دولـة المشروع القومى** نفسها **دولة تسلطية** ، يتحرك القمع من داخل بنيتها ، وينطلق من صميم عناصرها التكوينية .

ولم يتوقف الأمر على ما ولدته هذه الدولـة من قمع ، أو مارسته من عنف ، على المواطنـين الذين تحـولوا إلى رعايا ، فإن هذا القمع ، بدوره ، عكس بنيته الوظيفية على وعى مؤيدى **دولة المشـروع القومى** ومعـارضيها عـلى السواء . وبدا الأمر كما لو كان القمع ينعكس على من يقع عليه ، فيتمثله ليغدو بعض تكوينه ، ويصدر منه كما لو كان بعض طبعه . وفى الوقت نفسه ، يعيد المقموع إنتاج القمع ويسلطه على نفسه ، ويطلقـه على غيـره ، بالمعنى الذى يتحول بالمقموع إلى قامع ، وبالمفعول إلى فاعل ، فى تراجيديا **الإخوة الأعداء** من المقتولين القتلة . وقد عبر أحد أبطال **يوسف إدريس** عن الحال الأول تعبيرا دالا ، حين قال الراوى (فى « **العسكرى الأسود** » ١٩٦١) :

وماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح فى جعل كل منا يتولى إرهـاب نفسه بنفسـه . فيقوم هو بإسكاتها وإخضاعها للأمر الواقع الرهيب ؟!

وكان ذلك فى العام نفسه الذى قال فيه صلاح عبـد الصبور (فى « **الظل والصليب** ») :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك .

وكان ذلك ، أيضا ، فى العام الذى كانت فيه المعتقلات لازالت مغلقة على من فيها ، ولم يكن يتردد خارجها سوى خطاب واحد متكرر الرجع ، يؤكد أصداء « **أصوليـة** » الخطاب التى تحولت إلى عنصر تكوينى ملازم لكل أنواع الخطاب السائد فى **دولة المشروع القومى** . يستوى فى ذلـك خطاب الـدولة ، وخطـاب المجموعـات المتضامنـة أو الموازية التى انعكس عليها القمع ، فتشربته وتمثلته ، وأعادت إنتاجه ، وشعّ منها على غيرها ، فانطوت علاقات انتاج الخطاب على كل ما يولّد « **الأصولية** » .

وتقوم هذه « الأصولية » على أن لكل منطوقات المعرفة السياسية والاجتماعية والفكرية أصل واحد ، تنطلق منه كما تنطلق المعلولات من علتها المتحدة ، ليعكس كل منطوق الملامح المـائزة لعلتـه ، بالقـدر الذى يتشـابه مـع بقية المنطوقات فى البنية والوظيفة ، ما ظلت كلهـا راجعة إلى العلة نفسها . وتتحرك كل المنطوقات فى اتجاه واحد ، فى حركة محددة سلفا ، من المرسل الواحد الأحد الذى يشبه العلة الأولى فى يقينية معـرفته إلى المستقبلـين المتعددين الـذين لابد أن يتلقـوا الرسـالـة بـالتصـديق والقبـول

والإذعان . وإذ تتحرك المنطوقات حركة أحادية الاتجاه من مرسلها إلى مستقبلها ، فإن العلاقة بين المرسل والمستقبل علاقة أعلى بأدنى ، أو علاقة إملاء وتوجيه لا علاقة حوار أو بحث مشترك ، فالرسالة التى يؤديها المنطوق ، فى حركته من المرسل الأعلى إلى المستقبل الأدنى ، رسالة معرفة منجزة ، مكتملة سلفا ، سابقة الصنع ، أحادية المعنى ، لا إسهام لمن يستقبلها فى صنعها ، ولا قدرة له على تغييرها . ولأنها رسالة تنطوى على يقينية ثبوتية ، وتسقط يقينيتها على من ينطقها ، فإن تردد من يتلقاها فى الاستجابة إلى معناها ، أو تشككه فى مدى سلامة رسالتها ، لا يعنى سوى المعصية التى تسم صاحبها بخيانة العهد ، أو الانحراف عن الحقيقة التى يحتكرها من يرسل الرسالة .

وبقدر ما تستبعد هذه « الأصولية » منطق الحوار فى الممارسات الخطابية ، وتثبت الصواب والحق والحقيقة فى جانب المرسل دائما ، فإنها تؤسس عنف الممارسة الخطابية ، فى التعامل مع المستقبل الذى يظل مهددا بسيف الاتهام فى حال السؤال ، ووصمة الخيانة والعمالة والعداء للقومية فى حال المخالفة . وذلك فى الآلية نفسها التى يعيد بها المستقبل إنتاج عنف الممارسة الخطابية ، فيمارسها على غيره ، بدوره ، بالمعنى الذى يكرر به المعلول صفات العلة التى حدّدت هويته .

وفى سياق هذا العنف المنعكس الذى يقلب المنفعل به إلى فاعل له ، واجه التنوير محنته الكبرى التى لم يواجه مثلها ، منذ أن ترجم **رفاعة الطهطاوى عام ١٨٣٠** « **الشرطة** » La Sharte الفرنسية ليؤكد أن الحرية والعدل من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد . وينظم فى ذلك ما يبدو كأنه نبوءة متكررة على ما وقع ، مرات ، فى حوالى قرن من الزمان ، خصوصا حين قال :

تروم ولاة الجور نصرا على العدا
وهيهات يلقى النصر غير مصيب
وكيف يروم النصر من كان خلفه
سهام دعاء من قِسى قلوب

وتزايدت محنة التنوير بما انطوى عليه المشروع القومى من وعى متوجس للأنا فى علاقاتها بالآخر الأجنبى ، وهو وعى توتر ما بين نقيضى البحث عن خصوصية فى جانب والانغلاق على نزعة عرقية فى جانب آخر . وبدل المضى فى البراح الإنسانى الذى يفضى إليه التنوير بالضرورة ، أو الانتماء إلى « **الوحدة العقلية للجنس البشرى** » التى أكّدها جيل طه حسين وأساتذته وتلامذته على السواء ، كان الإلحاح على ما يؤكد « **الهوية القومية** » أو « **وحدة الثقافة القومية** » ، بحثا عن **وحدة أحادية البعد** (مونولوجية) لا تعرف الحوار أو التنوع أو التباين أو التكافؤ بين الأطراف ، بل الصوت الذى ينطقه الزعيم الواحد ، أو تجلياته الصغرى فى كل مجالات الخطاب ومستوياته ، فى العاصمة الواحدة أو المركز الذى لابد أن تدور فى فلكه كل الأطراف ، ويتحرك فيه الخطاب حركة أحادية الاتجاه : أفقيا من الواحد إلى المجموع ، ورأسيا من الأعلى إلى الأدنى .

وقد أضافت هذه الحركة إلى القمع حضوراً أوسع ، يمتد من المحيط إلى الخليج . ولزم عنها خطاب موحّد ، يومىء إلى وطن عربى واحد ، شعب عربى واحد ، جيش عربى واحد ، فكر عربى واحد ، إبداع عربى واحد ، زعيم عربى واحد . وقد انسربت آليات هذا الخطاب إلى علاقة الثقافة القومية بالثقافة الإنسانية ، فانكسر الحلم التنويرى الذى ظل طه حسين يحلم به ، حتى فى عصر الدولة القومية ، عندما كتب :

على الأمة العربية عامة والأمة المصرية

خاصة .. أن تكون أمة انسانية بأوسع معانى هذه الكلمة وأعمقها ، فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطى الإنسانية كلها . وتؤدى بذلك ما فرض عليها من الحق فتصبح مؤثرة فى غيرها ومتأثرة بغيرها .

وضاع التنوير فى شراك الثنائيات المتضادة التى نسجتها الأجهزة الإيديولوجية للدولة التسلطية للمشروع القومى ، والتى لم تنفك تناقضاتها بمجاورة « **الأصالة والمعاصرة** » التى ترددت طويلا على ألسنة الكتاب ، فاستغرقتنا تقابلات الأنا / الآخر ، والشرق / الغرب ، والوطنى / الإنسانى ، والقومى / الليبرالى ، والاشتراكى / الرأسمالى ، وأهل الثقة / أهل الخبرة ، والرأى / الرأى الآخر ، والوحدة / التنوع ، والمركز / الأطراف . واقترن تقبل الطرف الأول من كل هذه الثنائيات بالتضاد الحتمى مع الطرف الثانى الذى يواجه نقيضه ، أو يعاديه العداء الواقع بين الشعب / أعداء الشعب . وذلك فى سياق أحال قوى الشعب إلى أعداء للشعب ، فلم يبق من الدولة إلا عمال السلطان الذين طاردوا الصدق من القلب ، فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب ، فيما قال **الفتى مهران** (قناع عبد الرحمن الشرقاوى عام ١٩٦٥) الذى أكمل رسالته إلى السلطان بقوله :

وهذا كله من حصاد الخوف ... هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء .
إن هذا الخوف منك .. هو لن يهدم غيرك .
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خير ألف مرة ، من رضا كاظم غيظ يرهبك .

وكان ذلك قبل عام ونصف تقريبا من كارثة العام السابع والستين .

— ٤ —

وكان نتيجة القمع الذى أنتجته الدولة التسلطية أن انقلبت بنية الثقافة إلى بنية أحادية الجانب لا تعرف الحوار ، ولا الصراع بين الأفكار ، ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات . وغابت المعارك الفكرية الكبرى التى دارت فى المراحل السابقة ، بين الأفندى التنويرى والشيخ المستنير ، أو بين دعاة التنوير أنفسهم ، واختفت المناظرات بين ممثلى التيارات المختلفة . وأسهم احتكار الدولة لأجهزة الإعلام ، ومؤسسات الثقافة ، بعد تأميم الصحافة ودور النشر ، فى تغليب الرأى الواحد على الآراء المخالفة . وانسربت لغة الاتهام ، والوشاية ، والاستعانة بالسلطة أو استعدائها على الأطراف المقابلة ، فيما كان يمكن أن يكون بداية للحوار أو التفاعل بين الأفكار . وغدا بروز اتجاه بعينه ، أو عدم بروزه ، فى الحياة الثقافية ، مرتبطا برضا الدولة أو عدم رضاها عن هذا الاتجاه . وتقلب المثقفون ما بين حالى الرضا والسخط : من زنزانة المعتقل إلى مقاعد مجالس إدارات المؤسسات الإعلامية والثقافية والعكس ، أو من نعمة الكتابة والنشر فى الصحف والمجلات إلى جحيم الحرمان بالمنع من النشر أو الفصل من العمل .

وعرفت الثقافة المصرية الهجرات الجماعية للمثقفين من كل الاتجاهات ، لأول مرة ، منذ أعقاب الأزمة الأولى للديموقراطية عام ١٩٤٥ . وبعد أن كانت الثقافة المصرية تستضيف اللائذين بها ، من مختلف الأقطار العربية ، غدت الأقلام المصرية فى هجرة (دائمة) ، وصلت إلى ذروتها فى المرحلة الساداتية . وكما انتقل مركز النشر من القاهرة إلى بيروت ، فيما قال **طه حسين** نفسه فى منتصف الخمسينيات أخذت الأقلام فى الهجرة إلى خارج الوطن ، حتى لو بقيت داخله . وتبع ذلك هجرة العقول التى

تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ١٩٦٧ ووصلت إلى ذروتها فى المرحلة الساداتية . وكان فى ذلك ما أدى إلى أن تفقد « **المجلة** » الثقافية المصرية « **والكتاب** » مكانتهما التقليدية ، فتركها كل منهما إلى ما زاحمهما من مجلات وكتب أخرى من خارج الوطن . وشيئا فشيئا تحول المثقف المصرى إلى مثقف مغترب فى المكان مرتحل كعمال التراحيل الذين ينتقلون من مكان إلى آخر ، فى هجرات موسمية ، مؤقتة أو دائمة ، سعيا وراء رزق أفضل ، أو منبر أكثر تحررا .

وبدا المشهد كما لو كانت الأجهزة التعليمية والتثقيفية (من بين الأجهزة الإيديولوجية للدولة) أعجز من أن تقوم بتنشئة مثقف تنويرى ، عقلانى ، أو حتى إعادة انتاج تنوير الماضى ، أو التواصل معه بوصفه نقطة ابتداء ، خصوصا بعد أن أسقطت الأجهزة الإيديولوجية للدولة طابعها الانقلابى على « التاريخ » ، وأغرقت التاريخ القومى للاستنارة فى بحور النسيان ، وصورت التاريخ للشباب كما لو كان كل شىء موجب قد بدأ مع صباح الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ الذى أصبح فجر العالم السعيد للأجيال الجديدة ، فخرجت هذه الأجيال منفصلة عن تراثها التنويرى ، ملتصقة بحاضرها القمعى ، مستجيبة إلى أجهزتها التى تثبّت خطابها الأصولى .

ورغم ذلك ، قام الجيل السابق على الثالث والعشرين من يوليو بحمل ما استطاع من عبء ، وساعده على ذلك الجيل الذى بدأ فى الكتابة مع مطالع الخمسينيات . ولكن مما يلفت الانتباه أن هذا الجيل وذاك أخذا يتوغلان شيئا فشيئا ، فى التعبير الرمزى الذى غدا بديلا عن الصمت . هكذا ، انتقل **توفيق الحكيم** من « **أهل الكهف** » إلى « **السلطان الحائر** » . **وانتقل** « **نجيب محفوظ** » من نقد المجتمع القديم إلى **رمزيات** (**اليجوريات**) العهد الجديد ، ابتداء من « **أولاد حارتنا** » التى لا تفلت تسلط « **الجبلاوى** » لحظة إلى « **اللص والكلاب** » و « **السمان والخريف** » و « **ثرثرة فوق النيل** » ... إلخ . **وانتقل يوسف إدريس** من حلم البطل الشعبى فى « **قصة حب** » واليوتوبيا المبهجة للصول فرحات فى « **جمهورية فرحات** » إلى التمرد القاتم فى « **قصة ذى الصوت النحيل** » والقدرية المتشائمة فى « **الفرافير** » والعبثية فى « **المهزلة الأرضية** » وعنف القمع فى « **المخططين** » ، وذلك فى موازاة « **العملية الكبرى** » وغيرها من الأليجوريات . وانتقل **صلاح عبد الصبور من حياتى وعود** » إلى « **عودة ذى الوجه الكئيب** (المنشورة فى يونيو ١٩٥٤) صاحب « **الأنف المقوس** » و « **المشية التياهة** » ، وذلك قبل عشر سنوات على الأقل من « **مأساة الحلاج** » و « **مسافر ليل** » ، وقبل أن يصل إلى « **بعد أن يموت الملك** » . وأخيرا ، انتقل **أحمد عبد المعطى حجازى** من « **أغنية الاتحاد الاشتراكى العربى** » إلى « **مرثية للعمر الجميل** » بعد أن أدرك ، متأخرا ، أنه لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة :

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطةِ
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظلّه القصير .

وقل الأمر نفسه عن **ألفريد فرج و ميخائيل رومان ومحمود دياب وعلى سالم وغيرهم كثير** . **فاللافت للانتباه أن مستويات الرمزية فى الأدب العربى** ، فى مصر ، **كما كانت فى الأدب العربى قديما** ، **تسير فى تناسب طردى مع ارتفاع معدلات القمع الذى مارسته الدولة على المواطنين** . **وعندما انتهى الأمر بهذه الدولة إلى كارثة ١٩٦٧ ازدوجت** « **الرمزية** »

و« **العبثيـة** » ، وانسربت كلتـاهما فى الانتـاج الأدبى للأجيال الجديدة التى بدأت الكتابة مهوّسة بما حدث فى العام السابـع والستين ، وقبـل أن يكتب **ابراهيم عبـد المجيد** روايته الأولى « **فى الصيف السابع والستين** » .

وعندما يتأمل المرء استجابـة الأدب إلى قمع الـدولة التسلطية للمشروع القـومى ، فى مصر ، لن يجد عـلاقة تناسب طردى بين هيمنة الرمز وتصاعد القمع فحسب بل يجد أن المؤسسة الأدبية الهامشية ، المعارضـة ، كانت تستجيب استجابة التمرد الذى يستفز الطاقات المبدعة ، ويدفعها إلى التحدى ، فتراوغ القمع بالـرمز ، لتـوصل رسائلها المضادة إلى المتلقين ، فى خطـاب أدبى هامشى ، هيمن على مدلـولاته دال الحـرية . وإذا كـانت الأعمال الأدبيـة الرمـزية قـد تحولت إلى أشكـال من المقـاومـة الإبداعية ، فـإن هذه الأعمـال حاولت تـدمير أسطـورة « **التسلط** » بـأسطـورة الإبـداع ، فى المجـال الأدبى المحدود ، الهامشى ، الذى تحركت فيه ، فخلعت عن عنف الـدوائر التسلطيـة براثنـه ، وقامت بتعـريته فى مـرايا الكتـابة . ومـا لبثت هـذه الأعمـال أن استغلت ضعف القبضة الحديدية لهذه الدولة ، فى أعقاب كـارثة العـام السابع والستين ، والانفراجة التى صحبت بداية المرحلة السـاداتية ، فقـامت بتحويـل القمع الـذى مورس عـلى مبـدعيها إلى مـوضوع لهـا ، وجعلت من فاعـل القمـع مفعولات لإبداعها فأصبح « **السجن** » و « **المسجون** » و « **أجهـزة القمع** » فى المعتقـل السياسى و « **المبـاحث** » وعمليات التعذيب موضوعا تنجذب إليه الكتابة كما تنجذب الفراشات إلى النار . وأصبح رجل الأمن : « **المخبر** » و « **كبير البصاصـين** » و« **العسس** » و« **السجان** » ... الخ مفعولات الكتابة ، يناوشها الإبـداع ليدين فعلهـا ، وتسمرها اللغة فى الذاكرة لتحفر فعلها فى التاريخ ، حتى لا يتكرر . وذلك فى سياق انتج آمثال « **الزينى بركات** » لجمال الغيطانى ، ودفع أمل دنقل إلى أن يكتب صلاتـه التى تقول :

> **أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت .**

وفى هذا السياق نفسه ، تحولت « **السيرة الذاتية** » من نوع أدبى يضع « **الأنا** » فى مواجهة ما يعوق تطلعها إلى التقدم ، على نحو ما رأينا فى « **الأيام** » لطه حسين إلى نوع أدبى يسترجع لحظات القمع التى لا تفلتها الذاكرة ، فيضع الأنا فى مواجهة جلاديها ، وتغدو السيرة الذاتية ذكريات مريرة لما حدث « **فى معتقل أبو زعبل** » (الهام سيف النصر) حيث تصادم « **شيوعيون وناصريون** » (**فتحى عبـد الفتـاح**) وتسـارع ركض « **الأقـدام العارية** » (طـاهر عبـد الحكيم) صوب « **البـوابـة السوداء** » (**أحمد رائف**) . وإذا توقف ايقاع الركض اختلست الأصـابع الـدقائق لتكتب « **رسـائل الحب والحزن والثورة** »(**عبد العظيم أنيس**) أو « **رسائل سجـين سياسى إلى حبيبتـه** » (**مصطفى طيبـه**) أو « **مذكرات فى سجن النسـاء** » (نوال السعـداوى) أو تكتب هـذه الأصابـع عن « **السجن** » الذى أصبـح « **دمعتين وورده** » (فريدة النقاش) .

ولكن إذا كان القمع قد فجرّ فى الأدب طاقة التحدى ، وقدرات الرمـز على المـواجهة ، ومـراوغة « **العبث** » فى التوصيل ، فـإن الأمر لم يكن كـذلك فى « **الفكـر** » ، فأسطورة الأدب يمكن أن تواجه أسطـورة القمع ، بمـا تنطـوى عليه من **شعـائر ديـونيسية ، وفـانتـازيـات أورفيه ، ومراوغات اليجورية** . ولكن عالم الفكـر بما يلازمه من **وضوح أبولونى** ، وحسم عقلانى ، أو تساؤل

مباشر ، أو بحث هادىء ، لا يستطيع أن يبدع فى علاقات القمع . فإبداع الفكر مرتبط بمناخ الحرية ، وإمكان المخالفة والمغايرة ، والخروج على القواعد الموضوعة ، ومن ثم تقبل طرح السؤال الذى يزلزل الإجماع ، ويعصف بالتراتب ، ويدمر احتكار المعرفة ، فالفكر فعل مناقض للقمع بالضرورة ، وحضور أحدهما نفى لحضور الآخر بداهة . ومن هنا ، ظل الإبداع الرمزى للأدب يتناسب تناسبا طرديا مع اطراد خطى الدولة التسلطية فى القمع ، وظل الفكر يتناسب تناسبا عكسيا مع الاطراد نفسه .

وساعد على ذلك أن الجامعة ، المجال الحقيقى لابداع الفكر ، قد اخترقتها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية ، مع قرارات طرد الأساتذة ، ومع قوانين تنظيم الجامعات التى أسلمت زمامها إلى غيرها . وما بين طرد أكثر من خمسين أستاذا عام ١٩٥٤ وأكثر من ستين أستاذا عام ١٩٨١ ، تحولت الجامعة من مؤسسة مستقلة ، حرة ، من مؤسسات البحث العلمى ، إلى مؤسسة تابعة ، مذعنة ، تستجيب إلى أية إشارة من خارجها . وتترجم التراتب القمعى فى المجتمع إلى بطريركية عمرية فى مجال المعرفة ، واحتكارات نفعية فى مجال العلم ، ومجموعات تبريرية شارحة لقرارات الدولة فى علاقتها بالمواطنين . وحين نظرت هذه الجامعة إلى صانعى الأسئلة من أساتذتها باسترابة المستريبين ، وإلى الخارجين على الإجماع بنظرة الاتهام ، وإلى تمرد الطلاب وقلقهم بعين النفور وقرار التأديب ، تنكرت هذه الجامعة لماضيها ، ونسيت التقاليد التى زرعها **لطفى السيد وطه حسين ومصطفى عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى مشرفة وغيرهم** .

وعندما وجد « **المفكر** » نفسه عاريا من الحماية ، ووجد « **الوعى الضدى** » نفسه مقموعا ، داخل الجامعة وخارجها ، وحيدا فى حضرة الواحد ـ الجهاز القمعى للدولة ، توقف المفكر عن الإبداع ، وتنازل الوعى الضدى عن « **ضديته** » ، واستبدل بسوء عاقبتها أمان « **الإذعان** » ، واتجه المفكر إلى التبرير والمهادنة ، واتجه الوعى إلى الهجرة حيث المال أو الأمان . وجنح العقل المتمرد إلى الصمت عن الكلام ، الصمت بالمعنى الذى قصد إليه **صلاح عبد الصبور ، حين قال** :

اللفظ حجرْ .
اللفظ منّيه .
فإذا ركبت كلاما فوق كلام ،
من بينهما استولدت كلامْ .
لرأيت الدنيا مولودا بشعا ،
وتمنيت الموتْ
أرجوك ،
الصمتَ ،
الصمتْ

والقلة القليلة التى تأبت على الصمت ، على اختلاف اتجاهاتها ، وظلت محافظة على ما انطوت عليه من « **وعى ضدى** » ، فرض عليها أن تقضى أجمل سنى العمر وراء الأسوار ، فى المعتقلات ، وتنتقل من سجن الداخل إلى سجن الخارج ، والعكس ، فلم تجد مجالا لتطوير أطروحاتها ، وتعميق فرضياتها ، وتأصيل نظرياتها ، أو حتى متابعة الفكر العالمى فى انقطاعاته المعرفية المتلاحقة .

ولم تكن النتيجة ضياع الوعى الذى تحدث عنه **توفيق الحكيم** فى كتابه « **عودة الوعى** » بل « إخفاق النخبة المفكرة المصرية » الذى تحدث عنه **عبد الله العروى** ، مطالبا بتحليله دون تسامح ، وبلاتشف ، لأن الكارثة المصرية كارثة العرب جميعا ، فيما قال **العروى** فى تقديم

الطبعة العربية لكتابه « **الإيديولوجيا العربيه المعاصرة** » التى صدرت بعد النكسة

ـ ٥ ـ

ولقد كتب **عبد الله العروى** مقدمة الترجمة العربية من كتابه فى يوليو ١٩٧٠ ، بعد ثلاثة أعوام من « **النكسة** » وقبل شهر واحد من وقف إطلاق النار بين مصر واسرائيل ، حسب خطة **روجرز** ، وقبل شهرين من **أيلول الأسود** ، وموت **جمال عبد الناصر** ، وبداية عهد **السادات** ، ومن ثم صعود ما أطلق عليه **لطفى الخولى** ـ ذات يوم ـ اسم « الساداتية » فى مقابل « **الناصرية** » . وكانت التسمية الجديدة علامة على مرحلة أخرى من مراحل الدولة التسلطية التى استبدلت بشعار « **الاشتراكية العربية** » « **الاشتراكية الديمرقراطية** » فانتهى الأمر بها إلى إضاعة « **الديمقراطية** » بعد أن أضاعت الناصرية حلم الاشتراكية . ورغم أن « **الساداتية** » حاولت أن نعيد ترتيب الثنائيات الضدية للناصرية ، وتخرج من بعض استقطاباتها العدائية ، وتنفتح على الآخر « **الأمريكى** » الذى وجدت لديه كل أوراق المستقبل ، فإنها ورثت عن « **الناصرية** » بنية الدولة التسلطية نفسها ، كما ورثت بنية التقابلات الثنائية نفسها ، تلك التقابلات التى ظلت تميز بين أهل الثقة وأهل الخبرة ، والرأى والرأى الآخر ، و « **رب الأسرة** » وبقية أفرادها على المستوى البطريركى نفسه .

ولقد عملت الأبنية الجديدة ، بعد تعديل أصولها القديمة تعديلا كميا فحسب ، على تشجيع « **الإسلام السياسى** » فى مصر ، وغضت النظر عن تصاعد هيمنة خطابه ، فى سياق العداء المشترك للناصرية . وإذا كان التصاعد الدال فى استخدام « **الحجاب** » **و إعفاء اللحى** علامة (سميوطيقيه) على اتساع دائرة الاستجابة إلى هذا الخطاب ، منذ السبعينيات ، فإن فى معانى « **اعفاء اللحى** معنى مماثلا لمعنى الحجاب ، بما ينطوى عليه من دلالة « **الستر** » و « **الوقاية** » و « **الإخفاء** » و « **التميز** » ، أى كل ما يحول بين « **الانا** و« **الغير** » ، أو يحمى « الأنا » من حضور « **الغير** » . فى علاقة تتضمن الاسترابة القبْلية ، والتوجس المسبق . والمصادرة التى تتخوف من أى انفتاح على « **الآخر** » . أيا كان ما يندرج تحت مسماه . هذه الدلالة نفسها غير بعيدة عن المدلولات التى ينطقها خطاب الاسلام السياسى الذى لا يبعد كثيرا فى أصوليته عن أصولية خطاب الدولة التسلطية ، والذى وجد ما يناصره فى « **البترو اسلام** » **أو** « **اسلام النفط** » الذى قامت بتصديره دول مجلس التعاون الخليجى التى غدت مؤثرة بوفرتها الدولارية ، خصوصا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتى حاولت أن تستبدل بمشروعها السياسى الاجتماعى الخاص المشروع القومى العام ، أو ـ على الأقل ـ تستبعد خطره عليها ، فى سياق أزمة اقتصادية طاحنة ، خلفتها دول المشروع القومى التسلطية لشعوبها العربية ، فى مصر وغيرها من الأقطار المشرقية والمغربية .

هكذا ، وصلتنا أصداء « **اسلام النفط** » الذى لا يجاوز منطق التأويل الحنبلى لبعض الأصول الاعتقادية بما يحقق مصالح الدولة التسلطية (التقليدية) فى الخليج ، والذى تآلف مع أصولية « **الإسلام السياسى** » التى أخذت تتسع بقواعدها بعد أن توهم **المشروع الساداتى** أنها نصيره وأداته فى القضاء على فلول التقدميين وشراذم القوميين وبقايا الناصريين ، فقضت رصاصاتها على رأس المشروع نفسه ، فى مفتتح ميلودراما الرصاصات بدل الكلمات ، والضرب بالجنازير بدل

المواجهة بالحوار .

وقد تآلف التأويل الأول لإسلام النفط مع التأويل الثانى للإسلام السياسى ، من حيث الهدف والآليات التنظيمية والأنساق الخطابية مع الأصولية الشيعية التى ارتفع إيقاع خطابها واتسع مجاله ، مع وصول **الخمينى** إلى السلطة فى إيران ، وتثبيت أركان « **ولاية الفقيه** » . وعمل على تأسيس هذا التآلف تشابه البنية المركزية التى تقوم على « **إمام معصوم** » بالمعنى الشيعى (الإمامى) الذى لا يختلف كيفيا عن الاتّباع اللازم للفقيه النقلى ، فى معنى « **التقليد** » **الحنبلى الأشعرى** ، وذلك فى سياق يحوّل المواطنين إلى أتباع طائعين ، مصدقين للفقيه ، أو للنخبة الدينية الجديدة (**أمراء الجماعة**) التى تزعم أن تأويلها هو التأويل الأوحد للدين ، وتطابق بين نصوصها التأويلية والنص الأول للإسلام ، إلى الدرجة التى تسقط تأويلها على الأصل ، كما لو كان صوتها صوته ، وتفسيرها شريعته ، ومصالحها نواهيه .

وفى هذا السياق الجديد ساد خطاب التأويل الدينى المتعدد الفاعلين والمنتجين . وأسهم فى انتشاره السقوط المأساوى المدوّى لدولة المشروع القومى التسلطية . وأكدّت سطوته ثروات النفط وبريق ذهبه الأسود . وبقدر ما استند هذا الخطاب ، فى توسيع مجاله ، إلى الأصول النقلية المضادة للعقل ، فى تراثنا ، فإن المجموعات المنتجة له أفادت من تزايد نسبة الأمية فى الكثير من أقطار الوطن العربى ، والأزمات الاقتصادية المتصاعدة التى طحنت المواطن العربى ، ومناخ التغيير العالمى المتسارع الإيقاع الذى قلب النظريات الكبرى (القديمة ؟!) رأسا على عقب . وأخيرا نظرة الرعاية التى تنظر بها « مؤسسات » الدول التسلطية إلى هذه المجموعات ، ما ظلت بعيدة عن الاصطدام بها . والواقع أن مؤسسات تلك الدول تتعامل مع هذه المجموعات تعاملا يتضمن قدرا لافتا من المفارقة ، فهى تعاملها فى حُنُو عندما تحتاج إليها ، وتقمعها فى عنف عندما تشعر بخطرها ، وتحارب خطابها بمثيله الذى ينطوى على الأصولية نفسها فى كل الأحوال .

وإذ يحاول مشروع الدولة الدينية ، الصاعد فى هذه السنوات ، أن يحل محل دوله المشروع القومى ، أو دوله التسلطية تحديدا ، فإنه يستبدل بتسلطيتها تسلطيته وبآلياتها القمعية آلياته الإرهابية التى تلقى بالمعارضين جميعا فى حمأة « **الجاهلية** » التى لا تتباعد عن « **تكفير** » المخالفين من الزنادقة أو المبتدعة المحدثين . ويستبدل هذا المشروع بالهوية القومية التى تتسع لكل الأديان الهوية الإسلامية التى يبنيها منتجو خطاب هذا المشروع على أحادية التأويل الدينى ، فتجاوز هذه الهوية الوحيدة البعد معنى الشعور الوطنى والانتماء القومى ، بل تعاديهما معاداة النقيض لنقيضه . وتستبدل بمعنى الدولة المدنية الحديثة معنى الدولة الطائفية العرقية ، التى لا تعرف المساواة بين المواطنين أو الفصل بين السلطات ، والتى تقوم بقمع المخالفين لها فى التأويل ، وتهميش المختلفين عنها فى العقيدة . ويختفى الحوار ليحل محله الصوت الواحد الذى يمتد أفقيا من **الفرد (الشيخ بدل الزعيم)** إلى المجموع (**الأتباع بدل المواطنين**) ويمتد رأسيا من الأعلى ، حيث مصدر المعرفة المؤولة ، إلى الأدنى ، حيث العوام (المستقبلون) الذين يتلقون المعرفة اتّباعا ويمارسونها تقليدا ، والذين لابد أن يستجيبوا بالتصديق والطاعة وإلا وقعوا فى المعصية .

وإذ يستبدل مشروع الدولة الدينية بتسلطية الدولة القومية تسلطيته الجديدة فإنه يستبدل بالتأويل المدنى (العسكرى) للقمع التأويل الدينى ، فيؤسس العنف على سند مما يراه بمثابة « **الشرع** » ، ويستبدل بعذاب

السجن للمعارضين فى الحياة الدنيا اللعنة الأبدية فى جحيمى الدنيا والآخرة . بعبارة أخرى ، يستبدل مشروع الدولة الدينية بالثنائيات الضدية لدولة المشروع القومى التسلطية ثنائيات مماثلة فى البنية الوظيفية والآلية القمعية ، مضيفا عذاب الآخرة إلى عذاب الدنيا ، وذلك ليعلو بالاتّباع على الإبداع ، وبالتقليد على التفكير ، وبالجواب القاطع على السؤال المقلق ، وبالتأويل الأوحد على تعدد التفاسير ، فينقسم المواطنون إلى فرقة ناجية فى مواجهة فرق ضالة ، ومسلم (نقلى) فى مواجهة مسلم (عقلى) ، أو مسلم فى مواجهة غير المسلم ، على مستوى المجتمع نفسه ، فيختفى معنى المواطنة ، ويستبدل بالإخاء التربص بين أبناء المجتمع الواحد . ويدل أن يصبح **الدين لله والوطن للجميع** يصبح **الوطن والدين جميعا لطائفة** تحتكر معنى الدين ومصالح الوطن على السواء .

وعندئذ ، تختفى وحدة التراث القائم على التنوع بين الاتجاهات ، والتعدد فى الأديان ، كما تختفى وحدة الأمة القائمة على توازن المصالح بين الطبقات ، وينقسم التراث ، بدوره ، إلى تراث مرضى عنه ، هو تراث الفرقة الإسلامية الناجية ، الأشعرية فى الأغلب ، فى مقابل تراثات الفرق الضالة من المبتدعة والزنادقة والضالين المضلّين (فى حالة المشروع النقلى ، السنّى) من الشيعة والمعتزلة والفلاسفة والأزارقة والأباضية ... إلخ . الفرقة الناجية هى التى تطبع كتبها ، وتتناثر مطبوعاتها فوق الأرصفة ومع باعة الجرائد . والفرق الضالة تُحجب كتبها ، كى لا يراها المسلم المحجور عليه فى معرفته بتراثه ، إلى أن يطويها النسيان فلا يذكرها ذاكر . وإذ تتكدس فى معارض الكتب مطبوعات من مثل « **تلبيس إبليس** » و « **صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام** » و « **الإبداع فى مضار الابتداع** » و « **اللباب فى فرضية النقاب** » و « **إلجام العوام عن علم الكلام** » أو « **ترجيح أساليب القرآن على أساليب يونان** » ... إلخ ، **تتقلص مؤلفات الكندى والفارابى وابن رشد ، فلا يعاد طبعها ، أو حتى يستكمل نشرها ، وتضيع كتب التوحيدى ، وتستقبح كتب ابن عربى** ، وتحجب كتب فقهاء **الأباضية والأزارقة** وغيرهم ممن أسهموا فى تراث المسلمين . **ويغدو التراث القبطى المصرى** ، كغيره من تراث غير المسلمين ، تراثا أجنبيا ، غريبا ، لا علاقة له بتراث هذه الأمة ، ولا يعرف عنه أبناؤها شيئا . وينطبق ذلك على **التراث التنويرى ، كتب الطهطاوى وفرح انطون وشبلى شميل واسماعيل مظهر ولطفى السيد** ، وغيرهم من رموز الاستنارة فى تاريخ هذه الأمة . وابحث فى المكتبات ، حولك ، وعند باعة الجرائد ، عن كتب أمثال هؤلاء ، فلن تجد سوى كتب عن : « **العلاج الربانى للسحر والمس الشيطانى** » و« **عذاب القبر ونعيمه** » .

وإذ ينتقل معنى الفرقة الناجية من المجموعة إلى المجتمع الواحد فى مقابل غيره ، يتحول المجتمع كله إلى فرقة ناجية كبيرة فى مواجهة المجتمعات الأخرى التى يسقطها التقابل فى مهاوى الفرق الضالة ، أو تتحول الأمة الإسلامية إلى فرقة ناجية كبرى فى مواجهة الأمم الأخرى الضالة ، فى العالم ، فتنتقل الإنسانية من منطق « **وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا** » (١٣/ الحجرات) إلى المنطق الذى صاغه **الشافعى** ـ فيما يروى **السيوطى** ـ بقوله : « **ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان ارسطاطاليس** » . وعندئذ ، تنعزل الأمة الإسلامية عن التاريخ ، وتتقوقع الأمة (العربية ؟) فى منطق الابداع

الذى هو الوجه الآخر من منطق التبعية .

وإذا يفضى تحقق مشروع الدولة الدينية التسلطية إلى تحول المجتمع الواحد إلى ساحة حرب بين جماعات تكفر بعضها بعضا (وتتسلط عليها طائفة أو طبقة أو عشيرة أو أسرة ، تبرر مصالحها بالتأويل الدينى الذى ينتجه فقهاؤها الذين يذبون عن كراسيهم التى نصبوها للترؤّس والتجارة بالدين ، فيما يصف أمثالهم الكندى فى رسالته التى يوضح فيها شرف صناعة الفلسفة الأولى لخليفته المعتصم بالله) فإنه يفضى إلى الغاء معنى الدولة الحديثة ، فلا دستور ولا قانون ، ولا فكر ولا إبداع ولا تنوير ولا استنارة ، ولا حرية ولا عقلانية ، ولا سؤال ولا تفلسف ، ولا حرية بحث ولا استقلال جامعة ، ولا مساواة ولا فصل بين السلطات ، ولا ديموقراطية ولا معارضة ، لا شىء سوى الحاكمية لمن يدعيها لنفسه باحتكاره تأويل النصوص الدينية ، ويفرضها بأدوات القمع المادى وأساليب القمع الخطابى . وإذا تحقق ذلك فقل على تراث التنوير السلام ، وعلى أحلام التقدم العفاء .

- ٦ -

وتلك هى كبرى المحن التى يواجهها التنوير ، والتى لابد أن يتجاوزها بأن يواكب مشروعا جديدا ، يفيد من كل أخطاء الماضى ، ويستوعب كل متغيرات الحاضر ، ويستشرف كل أحلام المستقبل . وتلك مهمة الجميع . وليست مهمة طائفة دون أخرى . ومعركة الجميع بلا تراتب أو احتكار . وأول خطوة فيها هى البداية برفض القمع واحتكار المعرفة ، والافتتاح بالحوار واحترام حق المخالفة ، فتلك أول درجة من درجات الصعود صوب المستقبل :

الزمن المطلق للإنسان لتحمل حبات الخصب السحرية

وتفرقها فى أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم .



شوقي شفيق

همسة ونار

هنا ،

عند أول نار ، تبادرنى همسةٌ من عيونٍ تشد وثاقى ، وتمنحنى تعباً واحتراقاً . أُجمِّع فى الحلم رغبةً أن أتجول بين ضفائرَ غامضةٍ . عند أولِ رمح يطاردنى يتناقص جسمى .

أكابر فى ميتة بين أزهار انثى ،! وأحفظ بعض صفاتى.

●

متى سأضيء دمى المتخثر ؟

كفان تلتقيان على رقصة من رؤى ، وبلاد تباعد ما بين كفين فى لحظات الشتاء ،

بلاد تغار من الهمس بين عيون وقلبين ، لكن وقت النبيذ يصفق
فى محفل الإشتهاء ، وثمة قلبان لا يتعبان من الهمس .
أنثى تراقب أنثى ، وبعض شفاه تحث خطاها إلى قبلات مؤجلة ،
فمتى سأضيء دمى كى أجدد بعض رفاتى ؟

●

سيأخذنى وقتها لمساء أخير .
وعند سماء لنا وحدنا سنرتب حافلة الأمنيات ونترك عند فروض
المحبة بعض العتاب .
سنبكى قليلاً على ندم لم نقله ، ونذهب فى فائض الذكرياتِ.

●

ترى ، ما الذى يثقل الآن أحلامنا ؟
آه ؛ ياهمسة النار عند شتاء يحيرنى
ما الذى يتبقى لنا فى بلاد تغار من الهمس ؟
يندلع الآن دمع الوداع ، فأبكى عليك ، وأبكى علىّ ،
وأحمل بعضى على بعضه
وأرتب حافلة الأمنيات .

عــدن

محمد حافظ رجب

لهيب السـقا المسـتعر



حضر صهد الحر . لم تفر منه فرقة الحشاشين .

ظل (حسين السقا) يمشى : بطة تتهادى ...

دخان النارجيلة الهندى يتراقص منتشيا .. وسائد الاسترخاء تتساند فى كسل على سور سطح النار . المدى فى الأيدى ، وعنق الزجاجات المهشمة .

فَر (حسين السقا) وفرقة الحشاشين .

لم يقهقه (على الريجسير) عاليا . اتباع خرطوم ماء . رطب به صهد البلاط المسلوق .

تصاعد دخان الشمس إلى سماء الرب فى رحلة الفرار .

لم ينم (مصطفى حامد) حتى اليوم الخامس من اشتداد الحريق رجل ممتلىء حتى الحافة بالبخار المكتوم .

فى الديوان علم أن رئيسه (منير المهداوى) وافق الوزير على نقله من الديوان

فى الثانية سار مع خاطر حتى محطة الافتراق .

قبل المحطة دخل من باب السراديب .

قال لصديقه :

أمرتنى أن أقول : كذا .. كذا .. الحقيقة أنى عدت ـ فوق الجسر ـ إليها

قال صديقه خاطر :

ـ ولو .. قل لها اهنئ بحمل الجثة والطفية والدماء .. فى الحقيقة أنت منحرف

حدث صديقه عن زوجة الراعى والنتائج وكف عن الكلام .

لم يتكلم عن إمرأة الراعى ، وما حدث له معها . واتفقا على الهروب إلى الشاشة البيضاء .

ترك صديقه إلى المطعم .

جاء له رجل الشارب المهيب بأعواد الملوخية فى الطبق . امتصها متلذذاً .

ارتد إلى طريق العودة . مرّ فوق كوبرى العبور .

عندما عاد إلى السطح كاد يلتحم بفأر صندوق السلم .

أول ما رآه (على الريجسير) قال :

ـ هزمنى (حسين السقا) وعصابة الحشاشين .

مذعور أنا منه . فلنكتب بلاغاً إلى الحاكم ليحاكم (حسين السقا) أصبحت أراه فى منامى كثيرا :

يركب كتفى ويتبول علىّ .

فتح (مصطفى حامد) باب الصندوق لمح مدحت جاره مع أنثى فى الصندوق المجاور.تظاهر انه لم يهتم . ويلـه العبيط مورد الأنفار لعيـون الكاميـرا (حسين السقـا) موجود وعصابة الأشرار ترتع فوق السطح العبد القواد : البواب يتسابق مع صوت (حسين السقا) ومدحت فتى الدقى .

أحضر ثمار شجرة القطن .. سد فتحتى الإنصات .. نام

• • •

دخل الديوان بلا عينيه .

أخوه امتطى عمود النظارة . وتأرجح عليه . تهشم .

عمود عينيه الثانى تهشم ..

دخل بلا عينين .. والضباب يحجب الرؤية .

أسود فاحم . لون المزاج ..

بعد تناوله الإفطار ، جاءته (مُهجة) :

فى اللحظـات الأولى تلاشى ، لكنـه حاول أن يفـر من الإنسـحاق . وترك لسانه يشده إلى حيث تكون قال لها .

ـ الشاى فى البراد والسـاقى يطيعنى مادمت أعطيـه القروش . هل آمره أن يحضر لك كوبا .

قالت له :

ـ ياصغير .. فى أول الشهر ، عندما يسيل الماء يمكنك أن تمارس معى الحديث .

ضحك . ضحكت .

قال :

ـ عند الكوبرى .. يقـع الكازينو هل آخذك إليه .

قالت :

ـ كم تدفع هنا .. ثمنا للكوب .

عاد إليها حدثها عن الشبح الجاثم فوق القلوب ، عن تآكل الكلمات ، ووجود الغول ، واندحار كل المعانى .

فى سؤال مندفع سألها :

ـ كيف حال البيت ؟

قالت :

أرافق الأم والبنت والولد

قال :

ـ ما دام خبز الكفاف حاضرا فهذا يكفى .

قالت : إنه يكفى .

قال :

ـ عيشى إذن .

قال لخادم البراد :

ـ أحضر لها قهوة .

قالت :

ـ سأعود إليك فى أول الشهر ، والماء يسيل .

قال :

ـ سأذهب إلى مرابى أقترض منه أربع برايز ، آتى بها بطلبك .

قالت :

ـ ما هيتك كلها لا تكفى ..

قال :

ـ هل رأيت حسين السقا ؟

قالت :

ـ ماذا تقول ؟

قال :

ـ هل تعرفينه ؟

قالت :

ـ من هو ؟

قال :

- رجل الدخان والترنح والحشاشين . راقص الليل المعطر . حاكم السطح وسيده

قالت :

- أبوك السقامات .

قال :

فى بحرك الهادىء تـوجات غـريبة . السطـح هادىء والأعماق تفور .

صمت . ابتلع باقى الكلمات .

قالت :

لم أبتعلت كلماتك ؟

ظل صامتا .

رئيسه الذى يوشك أن يغيب جاء .

لم يهاجمه لأنه على وشك أن يغيب

دخل الدكتور محيى . جلس.وضعهما تحت الفحص والمراقبة .

قال رئيسه :

أحضر لى بصماتهم حتى يمكننى الذهاب إلى بيتنا ..

تناول منه الأوراق . وظل جالسا مع مهجة .

قرر أن يلغى حضورهم . عيناه فى عينيها .

جاء الفهد يموء . خطف منها الجريدة .

قال بصوت عال :

- أريد العمامة وحزام الأصبع .

يتهافت عليها .

همست فى أذن مصطفى حامد :

- ماذا تريد أن تعرفه عنى ..

قال :

- هل كنت فى المنظمة ؟

قالت :

- ربما .

قال :

- أنا لا يصعقنى الاندهاش

قال :

- أنا لست منهم .

قالت :

- إنهم ينظرون من جانب واحد .

قال :

ينقصهم النضج ..

قال الفهد صارخا :

- هى ما أريدها.لكن رعبى من بصمات الأول ..

● ● ●

فى الثانية حرج مع خاطر برفقتهما الكومبارس السمين ممدوح العصرى .

أصرّ الكومبارس على مصاحبته .

فرّ منه . حرس الكومبارس مدخل الكوبرى .

هم حامد أن يسقط نفسه فى النيل . تعذر ذلك عليه .

استسلم للكومبارس .

الكومبارس ينخر عظام خاطر . يتساءل فى داخله : كيفْ دامت صحبتهما حتى الآن .

صديقه خاطر صامت والكومبارس يمتطى كتفيه مقهقها من الأعماق ..

التفت حامد فى لحظة خاطفة إلى وجه صديقه الشاحب .. رآه فى ضيق من وجود الكومبارس

الكومبارس السمين وحده معه .

سارا إلى مطعم فول .

قال الكومبارس :

- الرجيم يحكمنى . لن أقترب من حبات الفول .

لكنه تهافت على الأطباق لما جاءت .

قال حامد للكومبارس :

هل أنت سعيد الآن ..

قال الكومبارس :

أنا أفهم وسائل هذا العصر . لذلك ينحنى لى النجاح . عند الرجل الذى يتناول الثمن تقدم الكومبارس ودفع يحن الكومبارس إليه . لكنهما من ضفتين بعيدتين . الكومبارس عند حامل النقود يدفع ليؤكد تفوقه عليه .

قال الكومبارس مبتهجا :

ـ التليفزيون فى متناول يدى . والعربة قادمة والبوتاجاز فى البيت ، والبواب يرفع يده محييا ، والبيرة فى الثلاجة . ودجاجة التهمها فى العشاء .

قال مصطفى حامد :

أنت من سلالة حسين السقا . لا أدرى ماذا سيفعل الله بكما .. سنرى .

قال الكومبارس :

ـ ماذا تعنى ؟

قال مصطفى حامد :

عن أذنك ..

عاد إلى سطح الله . نام .

على أصوات حادة متشابكة استيقظ . وجد حسين السقا وعصابة الحشاشين والنارجيلة هندى ، والدخان يتراقص ، والأدمغة تتمايل .. ماذا يفعل ؟

وقف جامدا لح على الريجسير يقف بخرطومه بلا ماء .

فجأة نهض أحدهم ، وأخرج مديته ، ورفعها أمام آخر ، قام الآخر ، وهشم زجاجة . أمسك بعنقها .

دارت رقصة الموت بينهما ، وحسين السقا يتمايل طربا .

وحده مع الريجسير . يواجهان الشراسة معا .

خاضعون . عصابة الحشاشين . ينحنون على الأرض يمتطيهم السقا ، وسوطه فى يده ..

وسط دخان النشوة الفائرة ، دخل صندوقه عاد بعصا . كل الجثث تغادر سطحنا

مكاننا بيتنا ، ولو كنا ضعفاء . أفتح ياعلى صنبور الماء فى الخرطوم . وأغسل معى عار السطح

توقفت المبارزة على الفور . غار وجْه حسين السقا . نهض متثاقلا أسنده رجاله . قام كل الرجال معه . نظروا إلى مصطفى حامد بعيون تتراقص . بدٌأ الماء يندفع من الخرطوم . الماء يكتسح القاذورات . يغسل السطح .

الحشاشون ينصرفون ، واحدا وراء الآخر ..

قال حسين السقا :

ـ أنا أحكم .

قال مصطفى حامد :

لا تعد إلى هنا ، مرة ثانية ، ياسقا .

قال : حسين السقا :

ـ لك الطاعة يامولاى . لك الطاعة .

عيد صالح

زلـــزلـــة

هل كنت أعرف أنني المقصودُ .. حين دلفت .. ،

من باب القصيدة .. أجتلى وجه الأميرة .. ،

صاعدا فوق الرموش إلى منازل قلبها .. ،

لأحط فوق أريكة الوهج المباغت ... ،

زلزلتنى رجفة الفرح العظيم ـ ، وطوحتنى فى العيون .. ،

أنا المضيّع عبر آلاف السنين .. ،

أخوض مخمصتى إلى درب الممالك .. ،

أجتلى شمسا ودارا فى المدينة سوّرتها

واصطفتنى كى أكون الفارس المفتون .. ،

ذا كأسٌ وأجراسٌ ـ تحلقت العرائس فى نعيم اللذة الفيحاء

صاعدة لذروتها تبوح بما يجوز ولا يجوزُ ..

تلاطمت فى القلب موجات العواصف

واندفعت بوابل الشعر .. ، القصيدةُ تصطلى فى القصر نارا

والجميلةُ فى انبلاج العرس آخذةٌ بناصيتى

على درج النجوم ....

محمد سليمان

أعشاب صالحة للمضغ

ـ ١ ـ

ربما يبحث الآن عن شمعةٍ
ليشق طريقا إلى أُكرة البابِ
ناوله سيجارةً
وعود الثقاب عصاه وعنوان مقهاهُ
قل أنت بحرٌ
وقل أنت نورٌ وأنت الكبير الذى سوف يزهو السريرُ بهِ
......
هكذا سوف يقعد مغتبطاً
مثل قط أليفٍ
سيعطى المياه طريقاً إلى النّخْلِ
والميِّتين حبوبا مُهدئةً

والرياح شبابيكَ

سوف يشد فساتين من سحبٍ للبناتِ

ومن شجَرٍ مُدْبرٍ يستعير عصافيرَ

يوماً كلابُ الفتارين سوف تعَضُّ يديهِ

ويوما سيزحف بين شتاءين ممتلئا بالقوارضِ

ناوِله شمساً

ربما يتذكر بحرا غفا ذات يوم على كِتفهِ

ربما يتذكر تلاًّ جليلاً وكعْبين كالقمرينِ

لأبراجه سُلّمٌ

وللبحر سورٌ وكلب من الصّلْب ينبحُ

لكنه سُيجمعُ فى كمِّه الطيِّباتِ

ويطفو لكى يتنفّس يلمِس مَوْز الأصابعِ

أو يتحسس فَرْوَ ثعالب مائيةٍ

هكذا

سيلُمّ تفاصيله من زوايا

يسُدّ شقوقاً

ويحشو صناديقَه بالصهيلِ

ستمنحه فرصة للعبور الجميلِ

تُماشيه حتى حدود خلاياهُ

يوما سيرتدّ عريان مُنْتسِباً للتى خَنَقَتْهُ

وظل يطاردها مثل قط .. يقارن كوثرها بالرصيفِ

وظل امتداداً لها .

— ٢ — بعد ثلاثين سنه

ظل الهرم الأكبر فى موقعهِ

والعتّالونَ

وظل النيل يُحابى الموتى

ظلت قطط المقهى تلهو تحت الدُّكَكِ

وظل الربّ يكافىء محتالينَ

وظل الملاحون بحبل الليف يشقون الحلْفاء

ظل الثعلب يعظ البطه

والعصفور طعاماً مدّخَراً للقطةِ

ظل الباشا

والجندى

حصان الوالى

....

من حاربتَ إذن ؟

— ٣ — شُباكى

كان يُطلّ على شُبّاك البِنْتِ

ومن خلف الأوراقِ كما علّمنى المخْبِرُ
كنت أطلّ
أترجم شبح الصوتِ
وألوان المنديلِ
وأرسم جسَداً كاللؤلؤةِ
وجسداً كالنافورةِ
أرسم غاراً مُخْتبئاً تحت العشبِ
كبِرنا ..
حطت طيارات الورق على الشّباكِ ومالت سفنٌ
فانتسب الشارع للغرباء ازدحم بحفّارين ومسعورينَ
كبِرنا ..
فرّتْ ألوان المنديل
وغاصت فى الإسفلتِ عصافير الفستانِ
أراها
فى الميدان تلُمّ فضاءً فى الصندوقِ
وتمشى مُتَجهِّمةً كرعاة البقرِ
مُسَلّحةً بالحظِّ
أتبحث عن أعشاب صالحة للمضغ
تُنَفِّض عن ثدييها الزمن بَحمّالاتٍ

شِخْنا

شباكى

صار يطل على الحيطانِ

ومن خلف الأوراق كما علّمنى المخبرُ

صرت أراقب نفسى .

— ٤ —

فى الصباحاتِ

حين تقوم البحور إلى غايةٍ

سوف يصحو

ويمشى على قشرة الماء منتظراً رعشةً

او صفيراً

سينقضّ مثل شعاعٍ

يقلب دوراً مبعثرةً ومحاراً

وناسا ودودين صادفهم فى الحكايات

سوف يصُدّ سراطين هائمةً

وخنافسَ

يرمى إلى شاطيءٍ جثثاً

وظلاماً له ملمس الوحْلِ

ثم يغوص ، يظل يغوصُ

يفتش بين السماوات والموج عن شبحٍ

ربما مثل آخابَ يبحث عن سيِّدٍ

سابحٍ فى الوقارِ له الريح والبحرُ

والصمتُ والنورُ

صوتاً يسُدّ شبابيكه لن يصيدَ

سيخطو

ويسمع عزفاً على الماء يبكيه يسْتلّه من مدارٍ

ويحشوهُ

سوف يطاردُ يصطاد ظِلاًّ

ويقفز من جبل ذاب فيه إلى جبل شامخ فى النهاياتِ

أرضا ملوّنةً سوف يلمس

ناسا وديعين ممتلئين كآخابَ بالخوف منجذبينَ

سينفكّ من حجرٍ .

ومن غيمة تركتها الرياح معلقةً فى الفراغِ

ويقعد مستسلما كالملاك يُعدّ حبوباً

وأَشربَةً

ومراهمَ

يشحذ سيفا

وينسى مياهاً مخضبّة بالعويلِ

وينسى « جليلا » تظلله الطيرُ

ينسى حروفا تحلِّق بين الأصابع أو تتناطح فى صفحةٍ
فجأةً ...
يدفع البحرُ باباً
ترِف طيورٌ على موجة تتنفَّسُ
يرمى السكون عباءتَهُ
ثم تسطع نافورةٌ فى البعيدِ
فيعدو .. يمد شِباكا
يُطوِّقُ يهوى يقومُ
يرج السقوف التى اقتربتْ
ويخلْخِل قاعاً
وينساب فى الظلماتِ جليلاً
ومزدحما بالبياضِ
على رأسه الطيرُ
والبحر من حوله صدَفه .

محسن يونس

تعديدة لدوام البقاء



رأيت أن ليس لهذه الشجرة نظير فى دنيا النبات .

والشجرة استجلبها الرجل ابن البلدة حين تيسرت له الحال ، واعتلى أكبر المناصب فى الدولة ، وانقطع عن البلدة ، ولم ينقطع عن اللمعان . إذ أن صوره فى صفحة الجرنال ، أو فى أخبار التليفزيون . كما أن قصره كائن على حدود غيط القبابية ، وسط حديقة ، يلفها سور عال ، صلب ومتين . كل من فى البلدة يتوقف عن السير إذا واجهه هذا القصر . كل واحد يرغب ، ويشتد الأمل فى انفتاح الباب الحديدى ، المغطى بألواح الحديد ، فلا يبين منه شىء . يتكسر السور ، ويكون هناك داخل الجرز . بناه الرجل ، وراح هل وقع فى النسيان ؟! لا . لا .. هو حضور غياب هو غياب حضور ، والشجر النبات . كل النبات ـ أعرف ـ جميل ، وراق ، وطيب ، ويعطى الثمار ، وما كان حسابى الشجر يكيد ! قلتُ . ورأيت الشجرة مسلحة بالشعر ، يكسو الورق ، والأغصان . إبر مسنونة ، مشرعة ، لمن يلمس . تحت جذع هذه الشجرة ، المرتفع إلى خمسة أمتار ، وأكثر ، ارتمى المعلم محمد حسين البنّاء ، إذ تثاءب ، ورفع يده إلى فمه يغطيه ، ثم هش بنفس اليد ذبابة وقفت على أذنه ، وعادت ، فعاد بغيظ ، راحت يده إلى ورقة متدلية ، فوخزته شعرة واحدة من الشجرة فى ظاهر إصبعه البنصر . صرخ من الألم المحرق . برق امتد من الإصبع إلى أعلى الذراع . منشار رفيع بحديدتين ، يمزق اللحم فى استقامة ، وصرامة ، ولا يتوقف ، وليس له انتهاء . تكور المعلم محمد حسين فى مكانه تحت الشجرة ، والألم يمتد إلى جنبه ، فأمسكه بيده الأخرى . وعيد بن نرجس طلع من الحفرة التى كان يحفرها . اقترب منه ، وأمسك بكتفه . قال له : حصى الكلية يامعلم . اعمل العملية ترتاح .. قال المعلم بصوت خفيض ، وملول : لا . لا . ثم الألم ذهب إلى رأسه ، فأركنها إلى صدر عيد ، وقعد طوال نصف ساعة يتوجع من الوجع ، الذى ضعضع بدنه . عيد بن نرجس رأى المعلم فى عذاب ، فعيّط ، وبعد أن فرغ من العياط قال :

شغلة كلها تعب . أجابه المعلم بآهات موجوعة . أخذ يربت على الأكتاف ، ويدلك ، ثم هبطت حركاته ، ومل . تجولت عيناه فى حديقة القصر . أول مرة فى عمره يدخلها ، ويراها .

الشجرة وُجدت وحدها قائمة على جذعها ، فى منتصف الحديقة ، وليس حولها أى نبات . هناك ممشى يبعد خطوة وخطوة عن الفضاء الذى احتلته الشجرة ، والممشى طويل مستقيم . أرضه من الحصباء الحمراء ، وله سقيفة ، تسلقت على سطحها الخشبى سيقان النباتات ، أعطت الأوراق الكثيفة ، ولها ظل . عيد بن نرجس انتبه للمعلم البّناء . ثَقُل بدنه على صدره ، فأنامه على الأرض.سكت المعلم عن التوجع طوال ساعتين . ضرب فيهما الشلل المخدر بدنه ، وارتخت منه المفاصل ، وكان النمل يطلع من جحوره فى أرض الحديقة ، ويتسلق ، ويمشى حتى على وجهه . صرخت . قلت : من الوقائع ما يبز الخيال ! فلو وُجدت شجرة مدغشقر الميثولوجية آكلة البشر ، أوشجرة جاوى الخرافية ، التى تهلك كل من يطمع فى أن يستظل بظلها ـ أقولُ ـ لو كانتا موجودتين ، لكانتا رحيمتين . وظلت شجرة الرجل ابن البلدة غالبةً . اليقين استبد ، وأتعب ، وهد .. وما كان حسابى الشجر يكيد ـ قلت ـ ما عرف الرجلان اللذان يعملان تحت شجرة تفعل ما تفعل . هى واقفة . لا أرجل لها ، ولا أيد . الناس هم يأتون إليها ، فيقعون على إبرها ، ولها اسم هو : « لا بورتى » ولها بلاد هى : « استراليا ، سافر إليها الرجل ابن البلدة ، من أجل قطعان الغنم ، تستورد ، وتذبح فى الأضحى ، ضمن وفد ، تفرج ، وأحد المسئولين حدثه عنها ، فصاح : أريد الشجرة.هاتوا لى فسيلة أزرعها .

وقف البنّاء ـ بعد الساعتين ـ ووجهه مريض فيه خطف ، وقال كل قبر يبنيه ، كل عشر سنين تقل أو تزيد بمرض . لكن هذا القبر ، وما حصل له ، كأنه سوف يُقْبر فيه . أشار عيد بن نرجس إلى مقابر أهل البلدة هناك غرب غيط القبابية . قال له سوف يدفن فيها حين يحين أجله . وسأل كيف يرضى إنسان أن يكون وحده ؟! ابتسم البنّاء . قال : الكل سواء . لكن لكل صاحب شأن تقاليع . عيد قال له عليه بعد الانتهاء أن يذهب للطبيب . هز البّناء رأسه ، وأكد على أن هذه المرة لابد أن يحلل الدم ، والبراز ، والبول ، ويعمل أشعة على كل موضع ، ويجعل الأطباء يكشفون على كل جزء من بدنه ، حتى لو صرف من الجنيهات ألفين ـ ما كان حسابى الشجر يكيد !لم يشك أحد منهما فى الشجرة ، رغم أن الضابط جاء إلى البلدة . أشار إليها فى كل كلامه مع عائلة الرجل ابن البلدة . أعلمهم ، وقال : البقاء لله . نادوا على المعلم محمد حسين ، وبسط الضابط ورقة رسمت عليها هذه الشجرة وتحتها رسم لقبر ، مدون عليه أرقام الطول ، والعرض ، والارتفاع.قال الضابط : أنا هنا من أجل تنفيذ وصية الفقيد . وسأل البنّاء هل يعرف كيف يبنى المرسوم مثلما كتبه الرجل،وطلب ؟ فلما البنّاء قال : هاتوا اللوازم وأنا أبن ذهب الضابط إلى القصر ، وفتحه بمفتاح كان معه . صعد سلالمه ، غاب داخله ، ومكث . اصطف العساكر المصاحبون له على مدخل القصر ، وعند أبوابه ، وعيد خلص من الحفر . أربع مستقيمات متعامدة ، ودق المجارى بمدقة . انتهى ، ومسح عرقه . والمعلم البنّاء قاعد يفكر . ما هذا الذى جرى له ، بعد أن هش الذبابة ؟

كان الشجر كأنه ينادى ، تطلع عيد إليه ، والبناء رفض فى البداية حين الآخر أفصح ، إلا أن المَرَض الذى ألم ببدنه منذ ثلاث ساعات ما زال له أثر ، فسكت ، وعيد إلى الشجر راح يتفرج . الشجر.الشجر . عد ثلاثين نخلة ،

وعد أربعين شجرة مانجة ، وعد أربعة أضعافهم ، وفوقهم اثنتين من شجر الجوافة ، وعد عشر شجرات من شجر الدوم ، ومائة وخمسين من العنب ، وستاً من شجر السفرجل ، ووجد نفسه سوف يضيع فى أشجار البرقوق ، والمشمش ، والخوخ ، والبرتقال ، والليمون ، والنبق تعرف على كل هذا الشجر ، وبقى شجر لم يتعرف عليه . تساقطت الثمار على رأس المعلم محمد حسين . صحا من نعاسه فوجد زميله عيد يُفرغ حجره ، وهو يصيح : حرام والله.يزرع الرجل الشجر ، ولا يجنى الثمر !! الشجر .

الشجر ينغلق عليه السور ، والثمار التى نضجت على أغصانها تحررت ، وتكومت على الأرض ، عطبت ، ثم تيبست ثمار الصيف ، وثمار الشتاء . نظر عيد إلى الشجرة ، وقال:إن هذه هى الوحيدة التى لا تعطى الثمار . قال:إن الرجل ابن البلدة اختارها ، لأنها فى أرض واسعة ، وهى خضراء على الدوام . قال : رجل فاهم وزاد فى الكلام . قال للمعلم:إن عمر الرجل يعادل عمره . فهل يعرفه ؟ المعلم قال إنهما كانا يلعبان فى غيط القبابية هذا حين كان أرضاً تزرع ، وكان عند الرجل فى هذا الزمن بندقية رش ، تصطاد العصافير ، واليمام ، يسهر الليل ، ومعه كشاف ينير ، وكان له مزاج ، يترصد جحور الفئران فى الغيط ، ويطلق الرش ، إذا أصاب الفأر فى بطنه . يظهر غيظه ، ويراقب الفأر يصىء ، وهو يزحف إلى جحره ، أما إذا أصاب الفأر فى رأسه ، يضحك ، ويرتاح . الفأر تصدمه الرشة ، تميل رأسه لحظتها إلى جانب ، ويموت دون أن يصيىء ، أو يتحرك من مكانه . ضحك عيد ، وضحك البنّاء ، وقال : عفريت الفار . إذا قلتها أمامه ، يضربك بالرش واحمرت عيونه ، وزنجر الله يرحمه . أمسك عيد بثمرة سفرجل بلونها الأصفر . قال للبّناء:هل يعرفها ؟ وهذا تناول منه الثمرة ، وقال إنها تشبه الجوافة ، وما هى بجوافة . عيد قال:إنه عرفها أول مرة فى السعودية لما تغرّب ليشتغل . هناك تُباع . قال له : كلها .. قضم المعلم منها ، وتذوق طعمها الحمضى الغريب . واستمر يقضم رغم ذلك .

عيد تمطى ، وهو يقول إنه سوف يعود بعد انتهاء كل شىء ، ومعه جوال من أجل الثمار . صاح المعلم محمد حسين . قال : والله فكرة يمسكوك ، ويجرسوك . أشار إلى باب القصر ، وأمره أن يقوم يساعد ، إذ جاء الدسوقى يقود عربته ، وفوقها الرمل ، وشكاير الأسمنت ، والطوب . ضحك البّناء وقال : وكلبه .

كان الكلب ينظر إلى كل ناحية فى الحديقة ، وينبح . تساءل عيد : لماذا الرجل ابن البلدة لا يعطى عائلته مفتاح القصر ، لتجمع الثمار والدسوقى وصل ، فلم يتلق إجابة . وقف الحصان تحت الأفرع المدلاة ، وهاجت نفسه لمنظر الأشجار الكثيفة ، فحمحم ، وضرب الأرض بحافره ، والكلب وجد الحصان هكذا ، وصاحبه يشتغل . يدندن أخذ هو أيضاً يبصبص فوق العربة ، لم ينزل يروح ، ويجىء،هشه الدسوقى ، ليبتعد ، صلب الكلب ذيله ، ورقصه فى الهواء.عند هذا تلقى الذيل إبرتين من إحدى أوراق الشجرة لا بورتى . ارتجف الكلب أولاً ، ثم عوى ، ثم انهبد على الأرض تحت أقدام الرجال ، يعوى ، ويعض الذيل . يعض الذيل مكان الوخز ، والحياة نفسها تنسحب . يقفز قفزات طائرة . فريسة لوحش يهيج ، ويقضم بوزه.يكافح هو للحصول على الهواء ، والحرية ، والرجال الثلاثة صاحوا : ياساتر يارب . ياساتر ... والعواء . عواء الكلب متألم عواء عصبى ، وبدأ يتحشرج . ياساتر استر . غشيت عينا الكلب ، وانطفأ فيهما البريق الأول ، ظل يموت . يموت . مات . شده الدسوقى من قائمتيه ، وهو يحرك رأسه ، ويمصمص .

قال : غريبة ؟! البناء ، وعيد اتفقا على أن هذا المكان فيه شيء ، وقبل أن يتبادلا الأقوال ، والمناقشة جُن الحصان ، بعد أن شد بمشافره ورقتين من أوراق لابورتى ، وقضم ، انعتق من سروجه بعنف ، وركل العربة . ياساتر . ياساتر . كان الحصان يرمح بين الشجر ، فيقابله شجر ، يصهل صهيلاً يتواصل ، ولا يتوقف أبداً ، يُسمع ، فيُفزع ، ويُخوّف يُرعش بدنه ، ويلوك لسانه ، لأن إبر لا بورتى أصابته فيه ، الشجر . الشجر استدار الحصان ، ورجع إلى الرجال الثلاثة ، وبدأ يهاجم . عيد ابن نرجس انطرح فى حفرة من الحفر التى مهدها من قبل وجثة الكلب مزقها الحصان بحوافره ، قبل أن يرفسها ، فتطير من فوق السور إلى الخارج .

الدسوقى حاول أن يهدىء : أوقع نفسه بين قواطع الحصان ، تقبض ، وتهرس ، صرخ ، وهو فى الهواء يتأرجح ، ويتمزع لحمه . المعلم البناء اختبأ مع عيد فى الحفرة ، ورأى الضابط يخرج إلى شرفة القصر ، ينادى على العساكر دخل طابور منهم ، حاولوا الإمساك بالحصان والضابط شتم ، بعد خمس دقائق إندحر عساكره،وظل الحصان يعض ، ويرفس ويدخل فى العسكرى،يرفعه فوق عنقه ، يطوح به ، والمعلم البنّاء ضرب كفاً بكف ، وقال : طوال عمرى ما شفت!وصمم على الانتهاء من المهمة قبل أن ينزل الليل ، وقال إنه لن يدخل إلى هذه الحديقة مع عيد ، أو مع غيره ، لجمع الثمار والدسوقى وقف تحت الشرفة،يرفع ذراعيه ، ويكلم الضابط ويشير إلى الحصان . الضابط أخرج مسدسه وأطلق،سكت الحصان عن الجنون،وانقلب على ظهره ، جدّفت سيقانه فى الهواء بعض الوقت،والدسوقى راح إليه ينوح — ويلطم قال البناء عنه : مسكين.كلبه ، وحصانه ما كان حسابى الشجر يكيد — لا بورتى . لا بورتى.لماذا اطلعت فى أرض بلدتنا!وأوصى رجل صاحب سلطة أن يدفن تحتك ؟ يدفن تحت شجرة لعينة . لابورتى.لابورتى . سلاحها أشبه ما يكون من صنع الإنسان.لابورتى كل شعرة منها أنبوب دقيق لابورتى . دقيق بطرف مشطوف مع نقطة نافذة أمام فتحة . لابورتى.إبرة مثالية لابورتى للحقن تحت الجلد.لابورتى يتسرب منها سائل إذا تم الضغط على الشعرة،ويوجد كيس فى قاعدتها.الإبرة . يمتلىء بالسم لابورتى.من حمض فورميك ، لابورتى وحمض الخل.لابورتى . ومحتويات خبيثة ماتزال غامضة غير محللة.لابورتى.ماذا بك يا شجرة؟!لابورتى . لابورتى.

البنّاء كان يضع الطوبة فوق الطوبة ، لقبر الرجل ابن البلدة اعتلى المنصب وانتهى ، وهو يعتليه.يخلط عيد بن نرجس الرمل بالأسمنت ، ويناول البنّاء الطوب.لابورتى لابورتى.البنّاء لعبت فى صدره ظنون،لأنه أخذ يتأمل لابورتى قال لى : أنتَ تقول لابورتى.لابورتى.أوقف الناس قلت : هم يجمعون الثمار . قال : أنت تعرف شيئا ؟ قلت : أما عن الشجرة فمن الكتب . قال : أوقف الناس.قلت : من كادته الشجرة يعرف . أشاح البنّاء بذراعه قال : زمن عجيب.قلت : وأعجب منه أن الكل يفنى ، لا يبقى شجرة ولا نمل ولا إنسان .. أشاح بذراعه مرة أخرى وهو يتفرج على الجنازة فى التليفزيون ، تخرج من مسجد عمر مكرم والنعش ملفوفاً بالعلم ، ومحمولاً على عربة مدفع .

لابورتى ترمى بأعضائها على القبر الذى أعد ، ودهن باللون الأبيض ، وحزم من فوق بلون أخضر ، وتُرك بابه مفتوحاً على مقربة منه حجر جيرى على مقاس الفتحة ، والضابط كان سمح لدسوقى ، والناس أن يدخلوا،ليجروا الحصان المقتول إلى الخارج.شاهد الناس الشجر،وقفوا صامتين،بعضهم تنهد ، وزفر قالوا : يا اه !

قال البنّاء انظر : فنظرت .

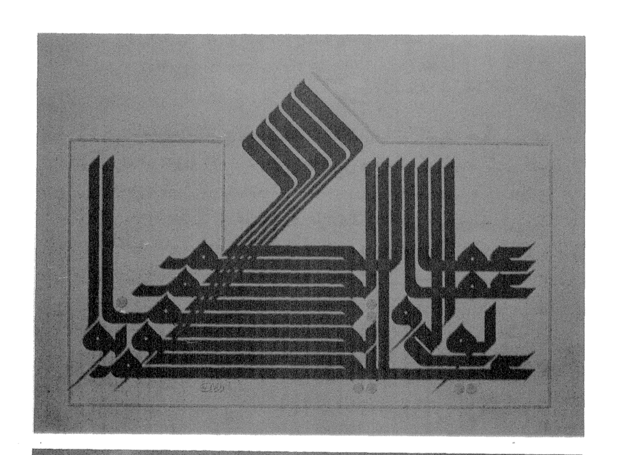
جاءت النسوان ، والأولاد حملوا السلال ، وهجموا ، يجمعون عناقيد العنب بسرعة والرجال تركوا الدسوقى وحده مع الجثة ، وتسلقوا النخل ، يقطعون السباط .

كان العساكر خلف القصر ، يعالجون الزملاء الذين أصابهم جنون الحصان ، وحينما تحركوا نحو المدخل ، ضبطوا الناس . فقلعوا الاحزمة،وهرب الناس بأحمالهم، تجمعوا خارج الباب ينتظرون.سكتوا إذْ جاءت السيارة السوداء،وعند بوابة القصر توقفت.اصطفت عائلة الرجل صامتة جهمة الوجوه بغير بكاء . وأخرج العساكر بأمر الضابط النعش ، واسفل الشجرة لابورتى وضعوه.قدام القبر . آ اه لابورتىآاه لابورتى ، وتقهقروا منكسى الرؤوس والشيخ حامد تقدم.آاه لابورتى.ومن كان متوضئا استعد خلفه ، ليصلى صلاة الميت.آاه لابورتى.فى التكبيرة الأولى رفع الناس أكفهم ، واهتزت أفرع لابورتى،وخرفشت الأوراق . جلجلت الصرخات،لأن الناس ضربت أبدانهم صاعقة الألم آ اه لابورتى.جاءت صيحة البناء للناس أن يبتعدوا عن الشجرة متأخرة . نظر إلىّ.قلت : إن الألم دائمٌ. فصاح هذا يا أستاذ من دوام البقاء .. فكتبتها .



الخط العربى
جمال متجدد

منير الشعرانى
نجوى شلبى



الخط العربى

جمال متجدد

نجوى شلبى

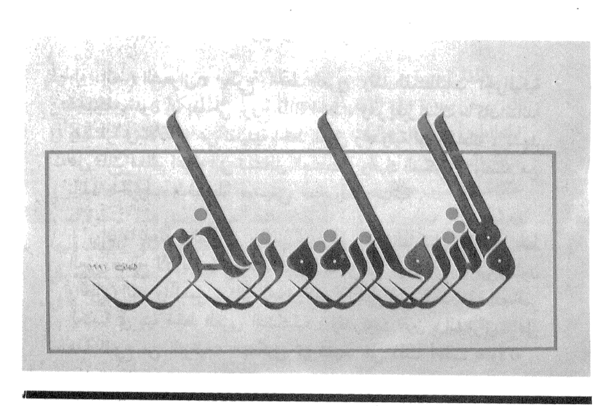
اللغة العربية هى القاسم المشترك الأكثر أهمية بين العرب جميعاً ، والخط العربى هو صورة هذه اللغة وتجسّدها المرئى ؛ ولذالم يكن مستغرباً أن يتفنن الخطاطون فى إبراز جماليات هذا الخط ، وربما كان قد حدث ذلك أولا فى كتابة المصاحف ، ثم تم تعميمه على مجالات أخرى ، وقد نبغ فى ذلك خطاطون فنانون حفظ لهم التاريخ قدرهم ، ومنهم « على بن مقلة » الوزير ، و« ابن هلال » وغيرهما ، وقد استطاع الخط العربى بفضل هذه المحاولات ، أن يتحرر شيئا فشيئا من وظيفته العملية النفعية المباشرة ، لكى يضيف إليها وظائف أخرى جمالية وزخرفية ، فبعد أن كان جماله فى نفعه ، أصبح فى أحيان كثيرة ، نفعه فى جماله ، خاصة فى ضوء عدم تشجيع معظم الفقهاء فى الماضى للتصوير والنحت .

أما فى العصر الحديث ، فقد انتشرت موجة الحروفيين ، ومع ذلك ، لم تقدم اللوحة المعاصرة أبعاداً أو رؤى جديدة فى استخدامها للمظهر الخارجى للخط العربى ومحافظتها على الأساليب والتقنيات الغربية .

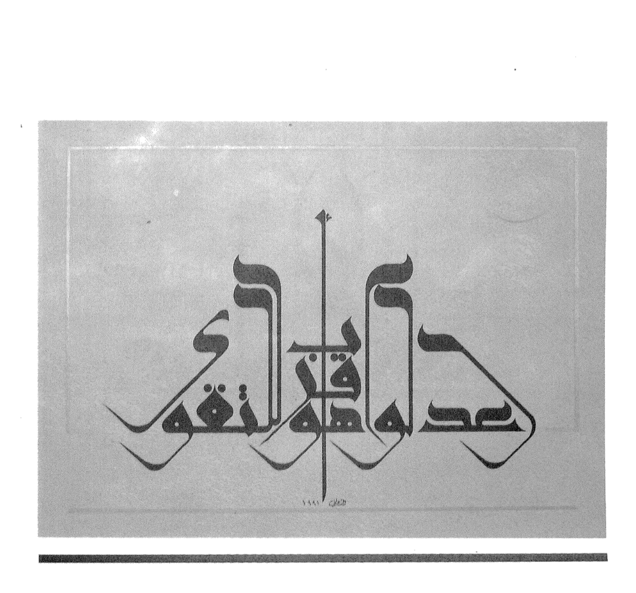
يقف الفنان « منير الشعرانى » خارج دائرة الحروفيين فى التجربة التشكيلية العربية ، كما أنه يقف خارج دائرة الخطاطين الذين يكررون نماذج الخط التقليدى ، وسر هذا التفرد يكمن فى أنه لا ينظر إلى الموروث بعين القداسة فيقبله على علاته ويقنع بإعادة إنتاجه ، بل هو ينظر إليه نظرة نقدية ، فيقبل ويرفض ، ويأخذ ويحذف ، حسب ما تمليه عليه ضرورات الحاجة الجمالية للإنسان العربى فى الحاضر .

إن « الشعرانى » يطوع الخط العربى وفقا للمتطلبات الجرافيكية الحديثة ، دون أن يضحى بروح ذلك الخط ، وهو يغير بذلك ما كان سائدا ومستقرا فى الأذهان عن تقليدية الخط العربى ومحدودية استخداماته ، تشهد على ذلك معظم أعماله التى تستنطق الصمت ، وتحرك السكون ، وتصنع من تآلف الحروف المخطوطة موسيقى حية ولغة جياشة .

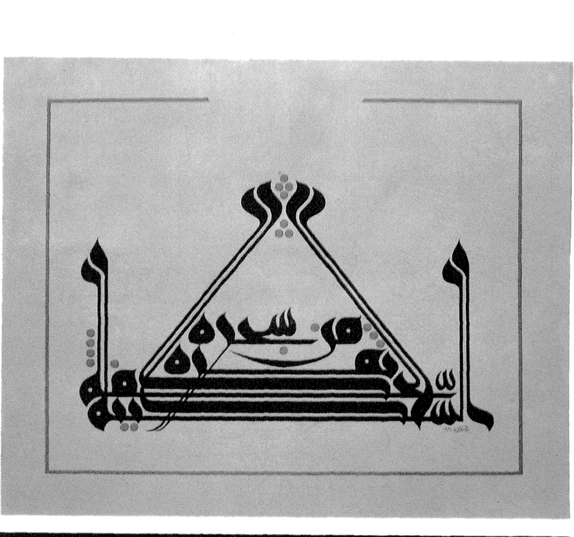
إن ما يفعله « الشعرانى » ليس غريبا على الفن التشكيلى فطالما أن الخط العربى صالح لأن يكون وحدة تشكيلية تتضمن كلا من الكتلة والحيز واللون والظل والنور والملمس ، فإن العبرة الأخيرة تتمثل فى توظيف هذه العناصر الكامنة فى بنية الخط العربى التشكيلية ، وقد كانت عين « الشعرانى » على هذا النوع من التوظيف التشكيلى كما تشهد على ذلك أغلب محاولاته .



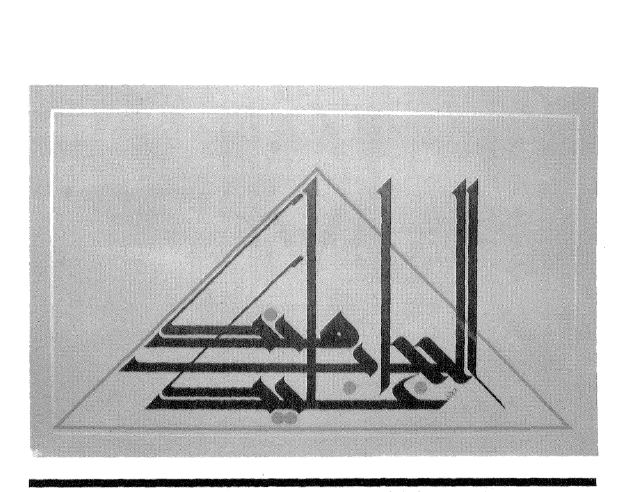


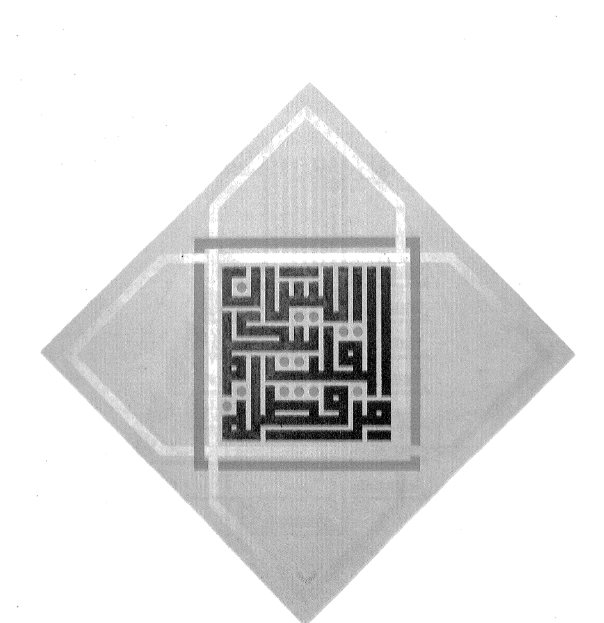


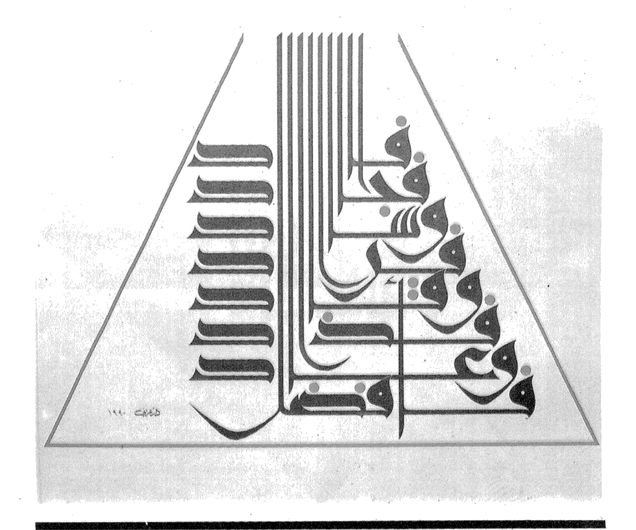


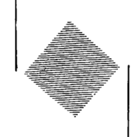












ليل نحيل الصفات

١

يُخيَّلُ لى أنَّ الذينَ أَحَبُّوا قديماً
سَطَوْا عَلى كَلماتىِ
وَأَنِّيَ أَمْحوُ وَأَمْحُو
وَأَحتاجُ أَكثرَ ممَّا يُسمَّى حَيَاتىِ

٢

الدَّقَائِقُ مُحْتضِرَةْ
كَيفَ أُسَلْسِلُهَا فى الأَوْرَاقِ
وَأَحْمِلُهَا بَاقَاتٍ نَضِرَةْ !

٣

أَلقَاعَةُ الغَاصَّةُ بِالأَنفَاسْ
تَلْبسُها الوحدَةُ

وَيُعرِّيها الوِسْوَاسْ

٤ وَالحيَاةْ

مَرَضٌ يَسْكُنُ فِينَا

فَإذا مُتْنَا شُفِينَا

٥ وَقِطْعَةً قِطْعَةْ

يَأخذُنا النَومُ

فَأَينَ هِيَ المُتْعَةْ !

٦ حِينَ تَبِعْتُ النَعْشَ حتى المقْبَرَةْ

وَجَدْتُنى أكتبُ فى المُفكِّرَةْ

أَيَّتُها الحَياةُ مَعْذِرَةْ

٧ تَحتَاجُنى عَائلتى

تَحتَاجُنى فيمَا أَرَى بَنَاتِى

تَحتاجُنى كَلماتِى

٨ هلْ يُنقِذُنى أُسْلُوبى

مِنْ آفَةِ نِسيَانى فَيَرانى

المُبْصِرُ والأَعْمىَ ، آهٍ ، مَا أَعْمَانِى !

٩ لاَ ، لَستُ مُختَاراً لِبِذْرَةٍ

فَلاَ أَنا حَديقَةٌ

وَلاَ أَنا فَضَاءٌ !

١٠ كُنتُ أَبْذُلُ لَيلاً نَحيلَ الصِفَاتْ

وَأَبْذُرُ مَا صَارَ مَوتى

وَخَيْطَ الحَياةْ

١١ بِدَافِعِ الحَيْطَةْ

كُنتُ صَريحَ الجُحُودْ

لأتَّقى الغَلْطَةْ !

١٢ فى مَوْسِم القحْط وَبَدْءِ الزَلْزَلَةْ

رَأَيتُ مَنْ شبَّاكِ غُرفتى

يَمامَةً مُبَلَّلَةْ

١٣ فى فَتَراتِ الفَقْدِ القُصْوَى كُنتُ أَرانى

ـــ فى شُغْلٍ عَنّى ـــ مَلِكَا

أَبْلُو حَاشِيَتى بِدَعَاوَاى وَأَغْتَابُ لِسَانى

١٤ عَبْرَ مرَاسٍ شَاقْ

عَوَّدْتُ قلبى

أَنْ يُمَجِّدَ الإِخْفَاقْ

١٥ لَمْ أَكُنْ فى مَكَانى

كُنتُ أَهْوِى

وَأَقبِضُ فى سَقْطَتى صَوْلَجانى .

محمد عبد الرحمن يونس

الخطاب الجنسى وعلاقته بالسلطة فى «ألف ليلة وليلة» دراسة سوسيولوجية

مدخل : بالرغم من الدراسات الكثيرة التى تناولت **ألف ليلة وليلة** فإن هذا العمل الأدبى العظيم يبقى فى جوهره عملا منفتحا على بنيات معرفية تاريخية وثقافية وميثولوجية وأسطورية وتخيلية وسوسيولوجية ، ولذا فإن بنية **الليالى** المنفتحة على بنيات الثقافات الفارسية والهندية والعربية واليونانية والسريانية هى بنية متنامية تكمن جماليات حركتها فى تنوعها الثر ، وفى تنوع الدلالات والخطابات الفكرية التى يركز عليها السرد والقص . إن انفتاح **ألف ليلة وليلة** على حقل ثقافى وتاريخى يمتد إلى أعماق الحضارات القديمة يجعل منها خطابا أدبياً متعدد الاتجاهات والرؤى ، ومن داخل هذه التعددية يمكن أن ندرس الليالى فى أكثر من اتجاه ، ووفقا لكثير من المناهج النقدية والفكرية .

إن المنهج النقدى الفار الذى يطبقه بعض الدارسين على الليالى لا يكشف إلا عن جانب ضيق الرؤية من بعض جوانب **ألف ليلة وليلة** ولذا يمكن أن تدرس **الليالى** من قبل عدد لامنته من الدارسين . وتبقى فى بنيتها العميقة قادرة على إثارة إشكاليات جديدة ، ومتنامية ، ولا منتهية .

وما يثير الانتباه فى **الليالى** هذا الحضور المكثف للمرأة بكل أصنافها ، وبكل توجهاتها ، وبكل تشكيلاتها السوسيولوجية فعلى مستوى الفضاء المكانى تتموضع هذه المرأة فى أمكنة مختلفة ، فهى من فارس ومن الهند والسند ، وجزر واق الواق ، والصين وبغداد والقاهرة ودمشق وصنعاء ومن أبعد مكان عرفته مخيلة رواة **الليالى** ومبدعيها ، وعلى مستوى الفضاء الزمانى ، فإنَّ نساء الليالى هنَّ كل الأزمنة ، وكل العصور ، وكل التواريخ التى سبقت القص ، وعلى المستوى الطبقى تتعرض الليالى لشرائح اجتماعية نسوية متباينة ومتباعدة ، ومتقاربة باختلاف طبقاتهن الاجتماعية ، فهناك الجارية والوصيفة والسيدة والملكة والأميرة والارستقراطية والمسحوقة ، والقوادة والقهرمانة ، والمحتالة والماكرة ، والداهية ،

والجميلة والقبيحة والسوداء والبيضاء ، والشقراء ، والفاجرة والداعرة ، والمتعففة ، ولا نغالى إذا قلنا إن المرأة فى الليالى هى البنية شبه الكلية لمكونات السرد والقص .

أليست التى تروى أمرأة ــ **شهرزاد** ؟

أليس المحكى لــه شهــر يــار ، يعيش وسط النســاء ولا يفارقهن ، يتزوج واحدة كل ليلة ، ثم يقتلها ؟

أليست سلطة الليالى سلطة تتركز جل اهتماماتهــا فى أجساد الجوارى والنساء ؟

وحتى يمكن فهم دور المرأة ، وعلاقتها ببنيات مجتمعها لابُدَّ من فهم ظاهرة خطاب الجنس فى الليالى،مكونــاته ، ظروف تشكيله ، شموليته ، ودور هذه الشمولية فى تحفيز الحكاية ، وفى نمو السرد والقص وعلاقته بالسلطة والمرأة والــرجل . إن دراســة ظاهــرة خطاب الجنس فى الليــالى دراسة متأنية ستجعلنا نفهم الوضعية الثقافية والتاريخية والاجتماعية التى ترسم مسار مجتمعات **الليالى** .

فى الليالى : تركيز عام على أجساد النساء ، وعلى ظاهرة الإثارة التى تحرض هذه الأجساد ، وفى **الليالى** لوحــة بانورامية ترصد كافة التيارات الجمالية التى عرفها رجال الليالى ، وبحثوا عنها وعشقوها .

إن اختلاف وضعيات مجتمعات **الليالى** **فرزت مقاييس مختلفة ومتباينة من التشكيلات الجمـالية هـذا إذا افترضنا أن مجتمعـات الليالى** تنــوس بين المجتمعــات البدائية ، والبدوية وشبــه البدويــة ، والحضريــة وشبه الحضــريــة ، والتجــاريــة والــزراعيــة ، والإقطــاعيــة والأرستقــراطية ، فى هــذه المجتمعات يتبــاين الرجــال ، وتتباين الأذواق والثقافات والرؤى والحضارات ، وقيمة هذا العمل العظيم ــ **ألف ليلة وليلة** ــ فى قدرته عــلى تجميع ثقافة كافة هذه المجتمعات ، وتشكيلها فى حكــاية كبيرة تلد حكايات أخرى ، فى أمرأة أولى ــ شهر زاد ــ تلد آلاف النساء المتباينات الطبائع والسلوكيات،فى رجل سلطوى **كشهريار** يلد كافة السلط وكافة الرجال،لكننا نميز بشكل واضح فى **الليالى** بين مجتمــع بدوى وحضــرى . ومجتمع آخر لا هــو بالبــدوى ولا هو بــالحضرى ، ومن دائــرة التبــاين الاجتمــاعى والطبقى تتشكــل **الليــالى** والنســاء ، ويتحدد الحب والكــراهية والجمــال والفقراء والأغنياء.وفى المجتمعات الحضــرية يطغى الجنس عــلى العلاقات البشرية ، ويصبح الحب وظيفيا ، وتبدو الظاهرة الجنسية ظاهــرة مطلقة الحضــور فى هذه المجتمعــات ، وتصبح المرأة مجرد سلعة ، أو آلة جنس لإطفاء نــزوات الرجل البطريركى ، فتتهتك ، وتبحث عن اللذة ، وتعيش طقوس وحالات العــربدة ، لكى تــرضى الرجــل ونزواتــه وشبقيته ، فإذا كانت المرأة البدوية تجد جماليات العشق والصبوة بالضمة والقبلة ، فإن الرجــل شبه الحضــرى لا همَّ له إلا فتح فخذى الجارية فور تعرفه عليها :

«قــال الأصمعى : قلت لأعرابيــة مــا تعــدون العشق فيكم؟ قالت الضمة والغمزة والقبلة ، ثم أنشأت تقول :
ما الحب إلا قبلة وغمز كف وعضد »

ما الحب إلا هكذا إن نكح الحب فسد

ثم قالت كيف تعدون أنتم العشق؟قلت نمسك بقرنيها ، ونفرق بين رجليها ، قالت لست بعاشق ، أنت طالب ولد ، ثم أنشأت تقول :

قد فسد العشق وهان الهوى وصار من يعشق مستعجلا
يــريد أن ينكــح أحبــابــه من قبل أن يشهدا أوينحلا[١]

لقد غدت « المسألة الجنسية فى مجتمعات **ألف ليلــة وليلة** ، والمجتمعات المشابهة لها أهم مسألة وأهم قضية بالنسبة لحياة العربى وزادت الإباحية وانتشر الفجور مع

التطور الزمنى ، ودخول الدولة الإسلامية مرحلتى الخلافة الأموية والعباسية . فلم يعد أحد يتحرج فى الحديث عن العشق والجنس ، وصار خبر الناس اليومى ، وحديثهم وحكاياتهم،حتى يمكن القول إن مجتمع الدولة الأموية والعباسية ، بلغت درجة الإباحية فيه أقصاها فغدت فجورا وانحلالا ودعارة . وأصبحت المرأة كالرجل فى بحثهاالدائب عما يحقق لها حالة التراضى والانسجام مع مجتمعها والتى تكون حصرا فى رعشة الجسد ، وسجل الفقهاء والعلماء والرجال العاديون ، أخبار علاقاتهم الجنسية وجواريهم ، وأخبار نساء مجتمعاتهم بوضوح وحرية لانجدها فى مجتمعاتنا الحاضرة ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين لا سيما مع زيادة تأصيل الظاهرة االأصولية ، وزيادة بروز النزعة السلفية ، وفشل الحركات التقدمية والطليعيةوعدم ثقة الجماهير بهذه الحركات التى خيبت آمالها وطموحاتها . وتمثل المقاطع الآتية دليلا جيا على حرية الحديث عن الجنس فى المجتمعات الأولى الإسلامية والأموية والعباسية ، وعلى نظرة الحضرى أو شبه الحضرى للحب والمرأة .

قالت شاعرة :

شفاء الحب تقبيل وضم   وزحفٌ بالبطون على البطون
ورهزٌ تذرف العينان منه   وأخذ بالمناكب والقرون

وقالت امرأة من أهل الكوفة : دخلت على عائشة بنت طلحة فسألت عنها فقيل هى مع زوجها فى القيطون فسمعت شهيقا وشخيرا لم أسمع مثله ، ثم خرجت إلىَّ وجبينها يتصبب عرقا ، فقلت لها ما ظننت حرة تفعل هذا بنفسها! فقالت إن الخيل تشرب بالصفير . وعاتبت امرأة زوجها على قلة إتيانها فأجابها يقول :

أنا شيخ ولى امرأة عجوز   تراودنى على ما لا يجوز

وكان لرجل امرأة تخاصمه . وكلما خاصمته قام إليها فواقعها فقالت ويحك كلما تخاصمنى تأتينى بشفيع لا أقدر على رده .

وأتى رجل إلى **على بن أبى طالب** رضى الله عنه وقال : إن لى امرأة كلما غشيتها تقول قَتَلْتنى ، فقال اقتلها بهذه القتلةَ وعلى إثمها »[٢]

ومن داخل دائرة هذه الثقافات الفكرية لهذه المجتمعات حول قضية الجنس ، سنلاحظ غيابا كبيرا للجمال الروحى والأخلاقى عند الرجال والنساء العبيد والجوارى ، السادة والحرائر . إذ أخذ هؤلاء يفنون أعمارهم بين أفخاذ الجوارى . وصار الجمال يعنى تحديدا الجسد المثير والمكتنز والشفاف . ولا نغالى إذا قلنا إن الجمال عند المجتمعات العربية برمتها ، ومنذ تشكلاتها الأولى هو جمال لا روحى لا قيمى ، إنه وظيفى ، فلقد ألف العربى بنزوعه البطريركى مفاهيم محددة للجمال ، فالجمال لأجل الجسد والجسد لأجل المتعة ، وكل ما يحقق الظاهرة الحسية بتوقها ونزوعها صوب اللذة يشكل قيمة جمالية ، فإذا كانت فكرة الجمال عند الفلاسفة الإغريق ، والتى جسدها **أفلاطون** تعنى الجمال الخالد المطلق إذ «كان يرى أن الأشياء أو الكائنات تكون جميلة لأن فيها انعكاسا للصورة العليا .. للمثل الأعلى .. للجمال المثالى»[٣] .

فإن فكرة الجمال عند العربى ، تتبلور أولا وتتضح من خلال تقاطيع جسد المرأة ، وإذا كان العربى قديما يشبه جسد المرأة بجسد الناقة ، فإنه مع نزوعه الحضرى ، أصبح يرى جمال عيون المرأة فى «عيون المها»* . إذ أصبحت المقاربة أقل بداوة . ومع زيادة انهيار العلاقات الإنسانية ، وزيادة شعور الفرد بالعزلة والاستلاب فى المجتمع الأموى والعباسى والفارسى صارت الخمرة

والمجون والعربدة والإباحية الجنسية هى المعادل الموضوعى لحالات استلابه وغربته عن النظام السياسى الذى فرضته سلطة الدولة على الطبقات الاجتماعية نستثنى الحركات الصوفية بمفهومها الجمالى الخاص ومعادلها الموضوعى الخاص ـــ صارت المرأة وتحديدا «مورفولوجيتها الخارجية ، هى المقياس الجمالى الأول ، وقيمة هذا المقياس فى قدرته على بث الشهوة ثم إطفائها . لنستمع إلى أحد شخوص المجتمع العباسى الذى يتموضع فى أعلى سلم السلطة العباسية ، باعتباره وزيرا **للأمين** أقصد **الفضل بن الربيع** ـــ حين يصف امرأة يشاهدها لأول مرة فيعشقها ، ثم يظل طيلة حياته هائما بجسدها متحسرا لفراقها : «ثم رفعت ثيابها حتى جاوزت نحرها ، فإذا هى كقضيب قد شيب بماء الذهب ، يهتز على مثل كثيب ولها صدر كالورد عليه رمانتان أو حقان من عاج يملآن يد اللامس ، وخصر مطوى الاندماج ، يهتز فى كفل رجراج ، لو رمت عقده لا نعقد ، وسرة مستديرة يقصر وهمى عن بلوغ وصفها . تحت ذلك أرنب جاثم أو جبهة أسد غائر ، وفخذان لفاوان وساقان خَدَ لّجان يخرسان الخلاخيل ، وقدمان خمصاوان.فقالت أعار ترى ؟ قلت : لا والله . قال فخرجت عجوز من الخباء ، وقالت : أيها الرجل امض لشأنك فإن قتيلها مطلول لا يُودَى وأسيرها مكبول لا يفدى ، فقالت لها الجارية : دعيه فمثله قول **ذى الرمة** :

وإن لم يكن إلا تمتع ساعة قليلا فإنى نافع لى قليلها

فولت العجوز وهى تقول : .

فمالك منها ، غير أنك ناكح بعينيك عينيها ، فهل ذاك نافع ؟

قال : فبينما نحن كذلك إذ ضرب الطبل للرحيل فانصرفت بكمد قاتل،وكرب داخل،ونفس هائمة،وحسرة دائمة»[٤] .

طبيعة العلاقات الجسدية فى ليالى ألف ليلة وليلة

بعد هذه المقدمة السريعة تطرح أسئلة نفسها :

١ ـــ كيف هى طبيعة العلاقة الجسدية بين شخصيات ليالى شهر زاد باختلاف موقعها الطبقى ، فى مجتمع طبقى بكل علاقاته وقيمه وثقافته ؟

طالما أن مجتمعات الليالى هى مجتمعات تكرس ثقافتها وسياستها واقتصادها لفرض علاقات استلابية بين سيد وعبد ، بين غنى وفقير ، بين حاكم ومحكوم ، بين رجولة بطريركية فائرة بالجنس ، وبين أنوثة لا تستطيع إلا أن تكون خاضعة لهذه الرجولة ، ممتصة لأرقها ونزقها وتوهجها الجنسى . ومنطق السيادة فى الليالى لا يعنى أن يكون رجوليا دائما ، بل هو أنثوى أيضا ، فمن تموضع فى الطبقة العليا ، أكان رجلا أو امرأة فإنه سيشكل علاقات لا تكافؤ فيها ، يسودها مبدأ الاستلاب والخضوع ، هذه العلاقات تفترض وجود الأمير أو الملك ، أو التاجر المتحكم بتجارة المدينة ، وبأرقاب التجار الصغار دونه ، وتفترض وجود العبد والمخصى والخادم والجارية ، والقوادة والقهرمانة ، وقطاعا عريضا من بسطاء الشعب ومسحوقيه ، ومن خلال بنية هذه العلاقات اللا متكافئة التى تفرزها البنية المعرفية للسلطة؛يظن الخليفة أو الأمير نفسه أنه الأزلى والكلى ، أنه المعشوق الأول ، والرجل الأول ، والمفكر الأول ، أنه ظل الله على الأرض،وما على نساء المملكة أو الإمارة ، عذراوات أو متزوجات (بكرا أو أيش)[٥] . إلا أن يرضخن لنزواته متى فارت . فتصبح كل النساء أجسادا وظيفية ، تتركز مهمتها بالدرجة الأولى فى الترفيه عن الرجل الأول ، هو وأولاده وأركان سلطته . أما الطبقة الأخرى المقابلة-عامة الشعب بكافة شرائحه ـــ فإنها نتيجة لإحساسها بقهرها واستلابها ، ونتيجة لعدم

قدرتها على مواجهة السلطة ، فإنها ترى نساءها وصباياها وحسناواتها تساق إلى قصور الأمـراء والأعيان ، لكنهـا لا تحرك ساكنا ، وأمام الحـالة هـذه فإنهـا تتحين أيـة فرصةتلـوح لها لتحقيق الـدافع الجنسى المكبـوت ، مع الأميرة أو الملكة ، أو زوجات الرجال المهمين ، أو أية امرأة أخرى ، ويصبح جسـد المرأة المهمـة حلما يؤرق هـذه الشرائح ، وذلك نتيجة لإحساس الشرائح هذه بالإحباط والخيبة فى ظل النظام السياسى الذى فرض عليها العبودية والإذلال والدونية ، فنلاحظ أن العبد فى الليالى فى حالـة اشتهاء دائم لجسد سيـدته ، أو بنت سيـده ، أو زوجة سيده ، والحالة هذه فى بنيتهـا العميقة هى حـالة رفض للدونية والمهانة التى يتعرض لها العبد أو الخادم فى قصور السادة ، أو ما يسمى حالة الشعور بالانتقام من الطبقة الفوقية التى تسبى وتستأثر بكل نساء المملكة سواء كن حرائر أو وصيفات أو جوارى .

إن التباين الطبقى الشاسع فى مجتمعات **الليالى** فرض مستويين للفعل الجنسىّ .

١ ــ **المستـوى الأول** : الفعـل الجنسى فيـه قـابـل للتحقيق متى حُرِض أو استثير ، لأن ساحته هى ساحة الطبقات الفوقية ، فالأمير أو الملك أو الوزير يحققه متى حضر وكيفما حضر مع جواريه ووصيفاته ونسائه ، اللواتى تُهـدى إليه يـوميا من قبـل تجار المـدينة ، وأغنيـائها ، والمتحكمين ببنيتها الاقتصادية . مع ملاحظة أن الملكة أو الأميرة أو أية امرأة مهمة تستطيـع تحقيق فعل الجنس متى شاءت مع عبيدها وخدمها فى دهاليز القصور الكثيرة .

٢ ــ **المستـوى الثـانى** : الـدافـع الجنسى ملغى ومحاصر فى حالة الاستلاب وفقدان الحريات التى تفرض على العبيد والطبقات الدونية من المجتمع ، فالعبد الذى لا يستطيع تحقيق الدافع الجنسى مع سيدته الأميـرة ، يظل يشتهيها طيلة عبوديته ، لكنه لا يستطيع الوصول إلى جسدها إلا إذا شاءت هى ، وقلما يستطيـع تحقيق هذا الدافع مع الجوارى ــ بنات جنسه ــ وبطبيعـة الحال تبقى استثناءات ــ لسنا بصددها ــ لأن معظم الجوارى والوصيفات هن محظيـات الملك أو الأمـير أو الخليفة أو الـرجل المهم فى القصر . واستئثـار الملـك بهن استئثـار لا يعادله إلا لذة السلطة والسيادة والمال ، بالإضافة إلى عيون بصَّاصى القصر ، إذن يبقى مصير العبد إزاء دافع الجنس بين حد السيف ، وبين قتل الدافع وإلغائه .

والعبيـد الـذين يستطيعـون الـوصــول إلى أجسـاد سيداتهم قليلون لعدة مواضعـات اجتماعيـة وسياسيـة ونفسية ، وتبقى هناك حالات خاصة يتمكن العبيد فيها من الوصول إلى خبايا أجساد سيداتهم وبناتهن ، لكنها قليلة وتبقى عرضية فى حركة السرد والقص ، والفاعل فيها هو السيدة لا عبدها؛لأن الدافع الجنسى عند العبد يظل شبه كامن إلى أن تحرضه السيدة وتستثيره ، أو حتى يحس العبد بأن حريته قد حضرت ، وبأن السلطة قد غابت أو ابتعدت ففى قصة **«كان ما كان وقضى فكان»** عندما طلبت داية الملك **مرزوان «مرجانة»** من العبد الأسود **«غضبان»** أن يأخذ سيدته الملكة **«إبريزة»** إلى أهلها ، يكون العبد **«غضبان»** قد اطلع على كافة الأسرار الخطيرة التى تتعلق بحياة الملكة **«إبريزة»** التى تركت قومها ، وذهبت إلى الملك **عمر النعمان** مع ولده الأمير **شركان** وتزوجته سفاحا ضد رغبة **أهلها الإفرنج** . وعندما تبتعد سلطة القصر المركزية يحس العبد **«غضبان»** أنـه سيد يمتلـك كافـة مقومـات السيادة وحقوقها، فهو يمتلـك الحرّيـة ويعرف أسـرارا خطيرة عن القصر ومايدور فيه ، وعن حياة الملكة الخاصة على المستوى الجنسى ، وهذا جعله يتصرف كأى ملك أو

أمير فسقطت هالة الملكة القدسية «إبريزة» سيدته ، أصبحت فى منظوره مجرد جسد ، وهو الآن حام ، لهذا الجسد ، غابت العبودية وحضرت الصحراء الرحبة، والفضاء الشاسع ، وجماليات مكانه — وفق استخدام **غاستون باشلار** لمصطلح جماليات المكان — وتحرك الفعل الجنسى الملغى سابقا فى ظل العبودية ، ومن داخل هذا الفضاء المكانى الشاسع يحضر الدافع الجنسى وحشا ، وتنشرخ الهوة الفاصلة بين السيادة والعبودية ، وغدت الملكة مجرد امرأة بجسد وفخذين،فطلب منها إرواء هذا الوحش الكامن، لكنها من باب السيادة احتقرته رافضة فما كان منه إلا أن قتلها . الملكة «إبريزة» وهبت جسدها سفاحا بكامل حريتها وتوقها لجسد الملك **عمر النعمان** عدو والدها — ملك الروم — حيث السلطة والسيادة والقوة أما مع العبد غضبان حيث العبودية والذل فإنها رفضت .

يسرد الراوى — شهرزاد ـ الحادثة على لسان «**مرجانة**» داية الملك إلى ابن الملكة «**إبريزة**» الملك **رومزان** : «فأخذنا العبد وطلع بنا المدينة وهرب بنا وكانت أمك قد قربت ولادتها فلما دخلنا على أوائل بلادنا فى مكان منقطع أخذ أمك الطلق بولادتك،فحدث العبد نفسه بالخنا ، فأتى إلى أمك واقترب منها وراودها على الفاحشة فصرخت عليه صرخة عظيمة ..... فضرب الملكة «إبريزة» بسيفه فقتلها من شديد غيظه وركب جواده وتوجه إلى حال سبيله»[٦] .

إن علاقات الاستلاب بين طبقات مجتمعات **ألف ليلة وليلة**تفرض عزلةً ووحدةووحشة ، وشعورا بالعجز وقطيعة إبستيمولوجية وإنسانية ، وتتعمق هوة هذه القطيعة بين الخليفة وأفراد شعبه من جهة ، وبين السلطة والسلطة التى هى أدنى منها من جهة أخرى ، وبين الأمراء ونسائهم ووصيفاتهم . فتفقد هذه العلاقات حميميتها وصدقها ، فتسود الدسائس والمؤامرات والاغتيالات والتجسس والحذر والريبة والشك ، ويسود منطق الغاب ويزداد قطع الرءوس ، ويطغى الجنس والدعارة ، ويكثر القوادون والقوادات ، مع ملاحظة أن طغيان الجنس والتهالك عليه ، وبيعه ، يزداد كلما زاد الفقر والتفاوت الطبقى فى المجتمعات المتمدنة ، أو القريبة من التمدن كمجتمعات **ألف ليلة وليلة**،فتصبح العلاقات بين المرأة والرجل علاقات جنسية بالدرجة الأولى ، علاقات قوة وسيطرة ، والرجل البطريركى فيها عموما هو المنتصر .

٢ — وسؤال آخر يطرح نفسه : بالرغم من هذه القطيعة الآنفة الذكر — كيف تحقق الشخصيات باختلاف تباينها الطبقى تواصلها مع العالم ـ مع ملاحظة أن هذا التواصل تواصل ناقص وآنى ؟

يمكن القول إن هذا التواصل يكمن بالحضور المادى الحسى المكثف لجسد المرأة أو الرجل الشريك . يغيب الشعور بالوحدة والعزلة والاستلاب غيابا طارئا مؤقتا لا جوهريا ، ويبقى الجسد هو المعادل الموضوعى الذى يقف مقابل الشعور بالتشيؤ والعجز ، وبجسد المرأة الحرة أو الجارية يغيب الملك أو الوزير أو قائد الجند عن مهماته الأصلية ، وهموم مواطنيه ، ومتطلبات شعبه من الحرية والكرامة والأمان ، ويبدو الجنس حاضرا ومهما بالنسبة لسلطة شخوص الليالى أكثر من الشعب . يغيب الشعب ويحضر الجنس ، ويبقى الشعب فى منظور ليالى شهرزاد تافها زائلا ، سوادا ، غوغاء ، أما الجسد الذى يحقق أعلى حالات توقد الجنس فهو الأزلى والكلى والمتجدد والنامى . إن الرعشة الجسدية للشخصية تحقق لها الانسجام والتوحد بالذات ، وبالشريك،والانفصال عن

المجموع الإنسانى فى آن . وبقدر توحدها مع جسد آخر ، فإنها فى آن تزداد انفصالا عن الهم المأساوى للطبقات الاجتماعية ، وطالما أن ما يحقق الرعشة الجسدية هو جسد الآخر ، لذا يبقى هذا الجسد هو الأصل . إن المرأة التى لاهم لها إلا إشباع نزواتها الجسدية ــ تستوى المرأة والرجل ــ لهى عاجزة عن أن تحب ، والشخصية العاجزة المستلبة التى تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس وتراه حلا وحيدا لعزلتها وعجزها ، هى شخصية تهرب من زيف الواقع لتسقط فى زيف الحب/الوهم ، والجنس/الوهم : و «الحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان ــ باطنا ــ بالعزلة النفسية والوحشة ، مهما توافرت فيه المتعة الحسية ، كما يتجسد هذا الشعور المرير من فقدان المشاركة الوجدانية»[٧] بعد هذه المقاربات النظرية حول بعض خصوصيات مجتمعات **ألف ليلة وليلة**،والمجتمعات المقاربة لها ، والبنيات المعرفية ، التى تتحكم فى سلوك ومواقف الشخوص التى تشكل أحداث وحكايات **الليالى** ، وعلاقة هؤلاء الشخوص بالبنيات السوسيولوجية والثقافية العامة السائدة فى مجتمع الليالى ، وقدرة خطاب الجنس فى الليالى على تشكيل البؤرة المركزية للحكايات والتى استنتجناها من خلال قراءة **الليالى** سننتقل إلى دراسة بعض هذه الحكايات محاولين دراسة تموضع شخوص الليالى وعلاقة هذا التموضع بخطاب الجنس وبنياته الدالة . ودور هذا الخطاب فى **الليالى**باعتباره بنية معرفية وفكرية تتحكم فى سلوك الشخصيات ومواقفها .

حكاية وردان الجزار مع المرأة صاحبة الكنز أمام التهالك على اللذة وإشباع رغبات الجسد المستنفرة دائما فى الليالى ، نلاحظ أن المرأة تلجأ إلى وسائل عديدة لإشباع نزوعها صوب الجنس ، ولا يهمها الإطار الذى يتم به تحقيق الجنس ، أكان أخلاقيا أو دونيا ، وهنا يصبح مستوى الفعل الجنسىّ أسطوريا فى دلالته العميقة ، لكن دراسة المنحى الأسطورى فى خطاب الجنس يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، ولذا فإننا ندرس خطاب الجنس بعيدا عن الحلم والتخييل والأسطورة والخرافة،ندرسه بوصفه بنية اجتماعية مهمة فى **الليالى**،وبوصفه بنية مهمة فى تكوين عناصر القص ، ورؤية متشعبة وبوابة عريضة تمر منها الجوارى والوصيفات والنساء باختلاف طبقاتهن فاردات خرائط الجسد ونزوعه وشبقيته ، بعيدا عن أية مواضعات أخلاقية تنظم طبيعة العلاقات الجنسية .

ما يهم هذه الدراسة ظاهرة توق الجسد للجنس ، ودور الجنس فى حياة الشخوص ومجتمعات **ألف ليلة وليلة**. لماذا الجنس الحاضر والمتشعب والمتنامى فى **الليالى** بشكل شمولى ؟ قد تبدو اللحظة الميكانيكية لتحقيق الفعل الجنسى أو الرعشة الجسدية حينما تتلاقى الأجساد مهمة ، لكن دراستها ليست مقصودة لذاتها ، بل لعلاقة هذه اللحظة فى تشكيل البناء الهرمى للحكاية ، وبالتالى فى نمو القص وتشعبه على مستوى السرد من خلال بنية اللغة الواصفة المشبعة بعبارات متعددة الدلالات الجنسية التى تحيل إلى واقع اجتماعى وسياسى معيوش . ونلاحظ أن السرد لا يخلو من التخييل الخصب والأسطورة والخرافة ، ولا ننفى أن يكون التخييل والأسطورة من العوامل المهمة التى تساهم فى بلورة **الليالى**، ولا يعنى هذا التخييل فى حد ذاته رفضا للفعل الجنسى ، ورفضا لآلية الجسد ، ولطبيعة اللحظة الميكانيكية التى تحدث الرعشة الجسدية ، بل مهمة هذا التخييل فى قدرته على تشكيل مقومات الفضاء المكانى والزمانى والنفسى ، الذى تتشكل فيه الحكاية . ماذا يعنى أن تعيش امرأة واهبة جسدها لِدُب تتفانى فى خدمته مقابل مضاجعته لها ، رافضة لجسد إنسانى من

بنى جنسها ــ جسد **وردان الجزار** ؟

تشترى المرأة كل يوم خروفا من **وردان** ، وتعطيه أكثر من ثمنه ، وتطلب منه أن يحمله إلى خارج المدينة ، ثم يعود، وتتجه المرأة إلى مكان مهجور فى أحد البساتين وهناك تهب نفسها لدب يضاجعها عشر مرات ، ورغم أن القصة تحتوى على عناصر واضحة من مكونات التخييل والأسطورة ، لكن مهمة السرد تعتمد بالدرجة الأولى على التركيز على نزوع المرأة وتوقها الأسطورى لتغييب الزمان والمكان والعيش مطلقا فى دائرة الجنس عن طريق استنفار طاقات الدب يوميا بإطعامه اللحم وتقديم طاسات النبيذ له ، كى يظل محافظا على طاقاته الجنسية . يقول الراوى **شهر زاد** ــ على لسان **وردان الجزار** الذى يتبع المرأة ذات يوم إلى البستان ويكتشف سرها .

«فوجدت المرأة قد أخذت الخروف وقطعت مطاييه وعملته فى قدر وحطت الباقى قدام دب كبير عظيم الخلقة فأكله عن آخره ...وحطت النبيذ وصارت تشرب بقدح وتسقى الدب بطاسة من ذهب حتى حصلت لها نشوة السكر فنزعت لباسها ونامت فقام الدب وواقعها وهى تعاطيه من أحسن ما يكون لبنى آدم حتى فرغ وجلس،ثم وثب إليها وواقعها ولما فرغ جلس واستراح ولم يزل كذلك حتى فعل فيها عشر مرات ثم وقع كل منهما مغشيا عليه وصارا لا يتحركان»(٨) .

وتستمر الحكاية ويفاجىء **وردان** المرأة والدب ويأخذ سكينا ويذبح الدب . وعندما تحس المرأة أنها فقدت كل أمانيها فى الحصول على الجنس ، تصبح الحياة مظلمة قاتمة . وتطلب من **وردان** أن يذبحها لتستريح من فضاء الحياة القاتم . لكن **وردان** يعرض عليها الزواج ويطمئنها بأنه أشد قدرة على الجنس من الدب ، لكنها ترفض لقناعتها أن وردان لن يستطيع أن يحقق لها اندفاع الجسد ، والفعل الجنسى المحرِّض لديها دائما ، وتصر على أن يذبحها . مات الدب وصار فى دائرة الأحلام أبدا ، فهى تفضل الموت لغياب الحلم ولعدم قدرتها على استحضار من يحقق لها فوره جسدها . إلى هنا تبدو الظاهرة الاجتماعية طبيعية بالنسبة للمرأة ـ وإن بدت شاذة فى منظور العرف الاجتماعى أخلاقيا ودينيا ــ التى تفقد كل أمانيها وطموحتها ومستقبلها،هذه الأمانى التى تتجدد أصلا فى الجنس والجسد،فلديها المال والكنز . تغيب عن العالم الخارجى وتنفصل عنه بالسكر والجنس ليصبح عالم الداخل وفضاء الجسد هو فضاء يختصر كل الفضاءات الأخرى السياسية والاجتماعية والإنسانية ، بحيث يبدو فضاء الجسد هدفا رئيسيا للحكاية ، تساعده عوامل مثيرة أخرى كالطعام والخمر والرقص والجنس بحركاته المثيرة،ويمكن تحقيق هذا التوق أيضا «فى جميع حالات السكر والعربدة ، وقد تتخذ حالات السكر هذه شكل غيبوبة ذاتية ، وفى هذه الحالة من النشوة يختفى العالم الخارجى ، ويختفى معه الشعور بالانفصال عنه .. وبقدر ما تجرى ممارسة هذه الطقوس بشكل جماعى تضاف تجربة الانصهار فى الجماعة مما يجعل لهذا الحل فاعلية أكبر وترتبط بهذا الحل من السكر ، وغالبا ما تختلط به التجربة الجنسية ، فهزة الجماع الجنسى يمكن أن تنتج حالة مماثلة للحالة التى ينتجها السكر .. وتشكل طقوس العربدات الجنسية جزءا من عدة طقوس بدائية فيبدو أن الإنسان يستطيع بعد تجربة العربدة والسكر أن يستمر لفترة دون أن يعانى كثيرا جدا من انفصاله.وببطء تتصاعد شدة القلق ثم تتناقص مرة أخرى بالأداء المتكرر للطقوس»(٩) من هنا نفهم سر طقوس الجنس الجماعية التى كانت تقيمها زوجة **شهر يار** فى الليالى كلما غاب

زوجها ؛ أو خرج للصيد،وذلك باستدعائها العبيد والجوارى ، وتشكيل حلقة عربيدية تشتعل فيها طقوس الجنس ، بحيث تكون زوجة **شهر يار** هى المحور الرئيسى فى هذا الطقس،وتتماثل الحالة هذه مع زوجة **شاه زمان** حين غياب زوجها ، فتلجأ إلى جسد العبد لتنفصل عن فضاء القصر المغلق على المستوى النفسى ، وعن فضاء العالم الخارجى السياسى والاجتماعى وليصبح جسد العبد هو الحقل الخصب الذى تستطيع فيه «الأنا» أن تحقق سموها وغاياتها وتواصلها مع ذات حميمية أخرى وابتعادها عن ذوات اجتماعية أخرى فى آن ، وذلك بفعل الرعشة الجسدية التى تشكل هذه الغيبوبة الجمالية،بعيدا عن كل فضاءات الخارج .

إن العالم بالنسبة للمرأة التى تعشق الدب ــ فى حكاية **وردان الجزار** ــ بكل اتساعه ، وجهاته الرئيسية والفرعية يتقلص لينحصر فى فضاء أسطورى يتركز فى دهليز طويل مهجور فى أحد البساتين ، وفى جسد دب يضاجعها ، ويضيق هذا الفضاء زمانيا ليتجسد فى لحظة التواصل الجنسى والرعشة الجسدية ، وفجأة ــ بعد موت الدب ــ تجد المرأة نفسها فاقدة لهذه البؤرة المركزية المشعة ، التى تضىء حياتها وتصلها بالعالم ، إنها بؤرة الإشعاع الجنسى ، وبانطفاء هذه البؤرة يفقد الفضاء مقوماته السحرية والجمالية وقدراته على أن يكون حميميا ، فالمال والكنز الكامن فى البستان عوامل ثانوية لتحقيق الرعشة الجسدية ، وطالما غابت الرعشة،تبقى المدينة والناس والمجتمع فضاءات فرعية مغلقة الرؤية بالنسبة لها ــ فتفضل الموت داخل فضاءات الدهليز المشبع بالدلالات النفسية والزمانية فى آن . لم يعد للزمان ولا للمكان قيمة بالنسبة للمرأة ، لأن فضاءهما قد أُلغىَ وغُيب بموت جسد الدب ، إن الفضاء الزمانى المحدد بالرعشة الجسدية مع الدب هو كل أحلام المرأة وأمانيها ، هو الماضى والحاضر والمستقبل ، هو نور الشمس والفرح المطلق ، وهذا الأفق الممتد إلى الأزلى ، هو لحظة الولادة والتوق بالنسبة للمرأة . هو الخيط الذى يربطها بالعالم ويصلها إلى سفينة النجاة ، ينقطع هذا الخيط .. يفقد الجسد كل ارتباطاته ببنيات الفضاء ، فينفصل بالموت .. وتتساءل المرأة : كيف تعيش من بعد الدب ؟ فالعيش يفقد مشروعيته طالما يعنى غياب الحلم والمنى واللذة والجسد ، طالما يعنى غياب مقومات الفضاء السحرية التى تتجسد فى فضاء الدهليز الموجود فى البستان ، ولا أقصد المقومات السحرية ببنيتها الغرائبية والتخيلية والأسطورية.بل اقصد حالة الانجذاب والتوق والانخطاف والوجد EC-STASY ــ بالمفهوم الصوفى ــ نحو جسد آخر :

«فقالت اذبحنى كما ذبحت هذا الدب وخذ من هذا الكنز حاجتك وتوجه إلى حال سبيلك فقلت لها ارجعى إلى الله وتوبى وأتزوج بك ونعيش باقى عمرنا بهذا الكنز،فقالت أيا وردان إنَّ هذا بعيد كيف أعيش بعده ؟»(١٠) إذا كانت المرأة فى هذه الحكاية تنفصل عن العالم الخارجى،لتلوذ بجسد الدب ، ومن ثم تحقق اتزانها وانسجامها مع نفسها ومع فضاء الحياة ، فإنَّ **شهر يار** هو الآخر ينفصل عن العالم الخارجى «الموضوعى» بلجوئه إلى أجساد نساء مدينته ،ليحقق الانسجام الداخلى مع ذاته،وبعد الرعشة الجسدية التى تفصله عن ذكرياته القديمة مع زوجته التى طعنته فى رجولته وكبريائه ، ومارست الجنس مع العبيد السود مرارا ، كان يتأجج قلقه ثانية ، ثم يعود إلى حسه الانتقامى ، ويقتل المرأة ليفتض واحدة جديدة بعدها ، إلى أن تأتى **شهر زاد** لتقدم علاجا طبيعيا فيزيائيا مسكنا **لشهر يار** ، وذلك بتوالى الرعشة الجسدية ،وتوالى القص

وتناغمه ، وبالتالى إزالة التوتر وحلول الاسترخاء «ويغرم **غاستون باشلار**(١١) بالحديث عن الرتابة أو التناغم Rhy Tmalysis فى مجال التحليل النفسى ، فشفاء الروح التى تعانى من الزمن والكآبة يحتاج إلى استرخاء وعناية متواترة ، **وشهر زاد** بدورها لم تكن تفعل سوى ذلك ببساطة نادرة!.. خبيرة هى فى فن التحليل الرتيب حيث تقوم بعملية الاستحواذ من خلال حكاياتها لتنجز نوعاً من المعالجة العقلية بواسطة الجرعات الصغيرة التى توقظ الحلم والرغبة لتشيع الراحة كلها ».ويضيف الباحث عبد الوهاب بوحديبة : فالإثارة التى تحويها **ألف ليلة وليلة** تحمل الإبداع الدائم الذى يحد من القلق متجاوزا بذلك الضيق ليساعد على اكتشاف متع الحياة(١٢)إلا أن الإثارة_ فى نظرنا _ هى إثارة وظيفية هدفها الأول جسد الجارية ، فالمتعة الحقيقية لا تكون إلا فى حالة الحب القصوى ، وجسد الجارية الذى يُفتض يتحول إلى «**إيش**» بمفهوم الخليفة ، أو كبير القوم ، ومهمة الجسد الأساسية إحداث الرعشة وفق قانون «**الإيش السلطانى**» وإذا كان خطاب الجنس كبقية الخطابات يتحقق بوجود طرفين الباث » و«الهدف» أو المرسل والمرسل إليه . وإذا اعتبرنا جسد الرجل «الباث» وجسد المرأة «الهدف» فإن المتعة قد لا تكون مشتركة،وقد يحس بها الطرف الأول «الباث» فقط ، لأن الثانى يفتقد شرائط الحرية التى تحقق الإبداع الدائم ، والغنى النفسى والإنسانى باعتباره جسدا مستباحا يشترى ويباع متى شاء الطرف الأول . وحتى **شهر زاد** نفسها التى تتربع على عرش السلطة الاجتماعية هى مجرد وصيفة أو خادمة ، إنها مهددة يوميا بمقصلة ذكورة **شهر يار** ، وما تفعله ليس إلا تأجيل فعل القتل بجمالية السرد الحكائى من جهة وجمالية جسدها من جهة أخرى .

حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء .

إذا كنا فى الحياة المعاصرة نسمع بشتى ضروب الشذوذ الجنسى نتيجة لتطور وتشعب بنى الحياة المختلفة ، وديناميكيتها . وبحثها الدائم نحو الجديد والتغيير ، وبالتالى تفكك معظم العلاقات الأسرية والمجتمعية نتيجة لاستلاب الإنسان المعاصر و«فقدانه لقيمه الروحية والإنسانية ، وبالتالى انتقال الفرد من مرحلة الأمان والطمأنينة النفسية ، إلى مرحلة التشيؤ _ أقصد التشيؤ بمفهوم **جورج لوكاش** GeorgeslokacS وصنمية السلعة بمفهوم **كارل ماركس**،فإن ألف ليلة وليلة تحيلنا إلى كثير من حوانب حياتنا المعاصرة ، ويرجع ذلك إلى خيال الشعوب الإبداعى الذى كان بعيد الغور فى اكتشاف خبايا الذات البشرية . ومدى احتلال الجنس حيزا كبيرا وشاسعا من زوايا هذه الذات ، ومن داخل بنى أنظمة مجتمعات **ألف ليلة وليلة** ، نلاحظ أن الراوى **شهر زاد** _ يثير قضية مهمة هى قضية الشذوذ الجنسى من خلال التطور الحضارى للأمم ، وتشابك علاقات المجتمع وانفصالها فى آن . الشذوذ الجنسى والعبث وفقدان الإنسان لقيمه الروحية ، وميله إلى تجسيد هذا الشذوذ تنظيراوممارسة وقيما ، ونلاحظ أن هذا الشذوذ يتجسد فى الأجواء التى أتاحت لها الظروف السياسية والاجتماعية أن تعيش وضعا متميزا على مستوى البذخ والرفاهية ، ومغايرا لأوضاع الطبقة الدونية من السلم الاجتماعى ، وساعد على تفشّى ظاهرة الشذوذ هذا الكم الهائل من الجوارى . والعبيد القادمين من أبعد أسواق الرقيق ، الحاملين أجسادهم بطاقاتها الجنسية المستنفرة دائماً _ قد يكون الاستنفار هنا وظيفيا أكثر من كونه بيولوجيا _ لأن الجارية تعى حقيقة وضعها وطبقتها ، وتعى أنها لا تصبح محظية إلا ببثها اللهو والعربدة والجنس _ وفى

هذه المجتمعات : شاعت الإباحة الجنسية فى أوساط الجوارى **والقيان**، ولكن الرجال كانوا لا يغفرون للحرائر بمقدار ما كانوا يتسامحون مع الجوارى ... رافق هذه الأوضاع المتردية حذر عام من المرأة واحتقار لمواهبها ولجنسها فى مجتمع قائم على ترويج اللهو والفجور . وكانت تزداد الرغبة فى سجن المرأة وقهرها نفسيا ومعرفيا . وفى خفضها الدائم إلى مستوى الأشياء والسلع : **فلانة تحت فلان ، المرأة متعة من متاع الدنيا ، كل مالك يملك إلا مالك النساء فإنه مملوك والمرأة حرمة ، امّ فلان ، عبدة ... الخ**»[١٣] .

وطبيعى جدا فى هذه المجتمعات أن تبرز ظاهرة الشذوذ الجنسى مع الحيوانات الأليفة ــ أو التى جرى ترويضها لتكون أليفة ــ والقصة التى نحن بصددها ــ تثير هذه القضية .

البؤرة المركزية للقصة ابنة أحد السلاطين ـ لم يذكر الراوى اسماً لها ــ تترك السلطنة والفضاءات الحميمية للثروة والمال والسطوة ، وتلوذ بأحد عبيدها ليفتض بكارتها ، ويتحول الجنس عند ابنة السلطان إلى قضية مركزية وهم يومى ، ويقصر العبد عن إحداث الرعشة الجسدية عند ابنة السلطان فتبحث عن معادل آخر ، ولأن القرد أكثر نكاحا من العبد ، فإن القهرمانة والقوادة فى آن ــ تقترح على الأميرة أن تلجأ إلى قرد يطفىء ظمأها وسعار جسدها ، ويضيىء فراغها الإنسانى والروحى الذى تحسه نتيجة لعدم حصولها على الرعشة الكافية ، أو الجرعات الكافية والمتواصلة من اللذة ، تلجأ الأميرة إلى القرد تواقة لخلق فضاء حميمى يفصلها عن العالم ، وفضاء السلطة ، ويربطها بالحياة والحلم فى آن :

يحكى : «أنه كان لبعض السلاطين ابنة وقد تعلق قلبها بحب عبد أسود فافتض بكارتها و أولعت بالنكاح فكانت لا تصبر عنه ساعة واحدة فكشفت أمرها إلى بعض القهرمانات فأخبرتها انه لا شىء ينكح أكثر من القرد ... فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته فى مكان عندها وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح»[١٤] ويكتشف والدها السلطان حقيقتها مع العبد والقرد فيريد قتلها لأن شذوذها هذا يضعف تموضعه كسلطان فى الحياة السياسية والاجتماعية والنفوذ والسلطة وابنة السلطان تريد تشكيل فضاء مغاير لفضاءات والدها لتلوذ بجسد القرد ، وهذا يعنى تحديدا خلق ثغرات فى خطاب السلطة السياسى ، تؤدى إلى إدانة هذا الخطاب من جهة ، وتضع هذا الخطاب فى إشكالية سياسية واجتماعية مع جمهور الشعب من جهة ثانية . ويعى السلطان انه من هذه الثغرات يمكن أن تنفذ رياح التغيير إلى السلطنة لتهز أخلاقها البطريركية وقيمها الزائفة ، ولتبشر بأعمال الشرخ فيها وما يهم ابنة السلطان هو تحطيم بنية الفضاء المغلق الستاتيكى لأنه يحرمها من الجنس ومن طاقاتها ومن شذوذها الذى عشقته وأولعت به . ثم تحيك القهرمانة خطة لهروبها مع القرد ، فتيمم شطر الصحراء ، هذه الصحراء التى يمكن اعتبارها فضاء مفتوحا ، فضاء الأمان والتوق ، فضاء الحلم والرعشة الذى يتسع ليجمع امتيازات فضاء السلطة ، وفضاء العالم كله ، تشترى اللحم يوميا من أحد الجزارين فيشك فى أمرها ويتبعها إلى الصحراء ليكتشف أنها امرأة ، بعد أن كانت قد تنكرت فى زى الرجال ، ثم ليتلصص على جسدها وهى تضاجع

القرد ، وسنلاحظ أن ظاهرة التلصص والتجسس ظاهرة مهمة جدا فى حياة السلطة السياسية السائدة فى الليالى ، وتنتقل هذه الظاهرة بالعدوى إلى كثير من الشرائح الاجتماعية،يقول الراوى : **«فرأيتها استقرت بمكانها وأوقدت النار وطبخت اللحم وأكلت كفايتها ، وقدمت باقيه إلى القرد الذى معها فأكل كفايته ، ثم إنها نزعت ما عليها من الثياب ولبست أفخر ما عندها من ملابس النساء ، فعلمت أنها أنثى ثم أنها احضرت خمرا وشربت منه ، وسقت القرد،ثم واقعها القرد نحو عشر مرات حتى غشى عليها وبعد ذلك نشر القرد عليها ملاءة من حرير وراح إلى محله فنزلت إلى وسط المكان ، فاحس بى القرد وأراد افتراسى فبادرته بسكين كانت معى ففريت بها كرشه ، فانتبهت الصبية فزعة مرعوبة فرأت القرد على هذه الحالة فصرخت صرخة عظيمة حتى كادت أن تزهق روحها ثم وقعت مغشيا عليها فلما أفاقت من غشيتها قالت لى ما الذى حملك على ذلك ؟ لكن بالله عليك الحقنى به فما زلت ألاطفها واضمن لها أنى أقوم بما قام القرد من كثرة النكاح إلى أن سكن روعها»**[١٥] .

نلاحظ كيف أن الراوى ــ شهرزاد ــ يؤطر السرد بسخرية مضحكة مخزية فى آن ــ بحيث يتركز السرد على تعرية الشخصية النسوية السلطوية من كل قيمها الإيجابية والحضارية،إذ تبدو الشخصية فاقدة لبشريتها وقيمها وآدميتها مع ملاحظة أنه لا يهمنا فى الحكاية التحليل الأخلاقى وما يفرزه من أطروحات فكرية أيديولوجية .

ماذا يعنى أن ترتمى امرأة فى حضن قرد يهز جسدها لعشر مرات يوميا فى هذا الفضاء الشاسع من هذه الصحراء بعيدا عن التواصلات الاجتماعية والإنسانية والفكرية ؟ الشخصية هنا تفقد ارتباطها مع العالم الخارجى عن طريق الرعشة ، وكلما زاد عدد مرات الرعشة كلما حققت الانسجام الداخلى . أمام قمع الفضاء الخارجى الذى حرض عليها السلطتين السياسية والاجتماعية اللتين أرادتا قطف رأسها ، لابدَّ من الرعشة لتحقق لها الغيبوبة والحلم بفضاء آخر ، وهنا يبدو فضاء الخارج أو فضاء عتباته ــ بتحديدات **ميخائيل باختين** لبنية الفضاء ومفهومه ، من خلال فكره النقدى حول خصوصيات النص الروائى ــ فضاء غائبا لا قيمة له ، فضاء ليس من مهمته أن يساهم فى تطور الحدث ونموه ، والسير به نحو ذروة القص ، يُلغى الفضاء الخارجى هذا ويُستبدل بفضاء نفسى موضعى تعتمد عليه الأميرة لتحقق حالة الانسجام والتناغم ، بحيث يتحدد ويتشكل هذا الفضاء النفسى من فضاء الخيمة التى تغطى جسدها وجسد الدب ، ويغيب الفضاء الخارجى ، وهنا يبدو الفضاء الداخلى فضاء حميميا ، إنه فى أكمل أبعاده الجمالية ــ بالنسبة للصبية والقرد الذى يترك صاحبه ويتبع الصبية ــ أما الفضاء الخارجى فهو قمعى ، أى أنه استلابى ، ويتمثل فى سلطة السلطان وبنية دولته ، وسلطة العرف الاجتماعى الذى تفرضه بنية الحياة السياسية والاجتماعية والتى ترتكب أبشع درجات الشذوذ ــ لكنها فى ظل المفهوم الذى ساد فى بنية الحياة العربية والإسلامية برمتها ــ وإذا بليتم فاستتروا ــ تعمل على السرية التامة فى ضروب شذوذها ــ ويبقى الفضاء الداخلى معادلا موضوعيا ، يبقى هو الحركية وبؤرة الإشعاع المركزية التى تضيىء وهج ليالى ابنة السلطان فى رحلتها المطلقة مع جسد القرد . ورغم أن شخصية ابنة السلطان هى شخصية نامية داخل الحدث القصصى ROUND CHARACTER بديناميكيتها

ومواقفها وانفعالاتها ، وتحديدها لمسار السرد والحدث القصصى وقدرتها على أن تبقى محافظة على نموها وتجددها حتى آخر القصة لكن نمو هذه الشخصية هو نمو وظيفى لأنه يساعد السارد على السخرية والتنديد بمواقفها ، وبصورة تكاد تقترب من الرمز بدلالاته القريبة دون أن تشير إليه .

ماذا يعنى أن تقترب أميرة من خط الدم وحافة المقبرة ، بيديها وجسدها فى حالة فقدانها لقرد يمارس معها لعبة الرعشة على امتداد الزمان بليله ونهاره «من خلال الموقف الأسطورى الذى يسم الحكاية ؟. أهو الأسف على القرد الضائع ، على الليالى المستباحة لذة وألقا .. على البوح الشفيف المواكب لاستنهاض طاقات الجسد التى كان يشعلها القرد ويضمخها بالأمنية والحلم ؟ أو الأسف على حرية الفضاء الذى فقد مواصفاته الجمالية ، وسيرورته وإمكانات هذه السيرورة لاختزال وتجميع الزمان والمكان بكافة بنياته ، وتجميده فى لحظة الرعشة مع جسد القرد ؟ .

نلاحظ أن الصبية ــ ابنة السلطان ــ عندما تطمئن إلى أن القدرات الجنسية المسلوبة يمكن أن تستنفر ثانية عن طريق جسد الشاب الجزار ، الذى يَعِدُها بالأمانى ، وبخلق فضاء جديد يتماثل والفضاء السابق ، وأن لا إشكالية فى موت القرد ، طالما أنه يستطيع أن يفعل كما يفعل القرد ، وربما أكثر . تؤجل ابنة السلطان فعل القتل ويهدأ روعها، طالما أن الفعل الجنسى باق مستمر وبالتالى استمرارية ألق الفضاء وحميميته الداخلية ، تروى شهر زاد الحكاية وهى متيقنة أنها أمام جسد ذكورى هائج يغلف وحشا داخله ولا يمكن انتزاع هذا الوحش الهائج القابع فى مسامات شهر يار إلا بتقديم مدينة الأجساد والنهود والأكفال ، وما بينها كجرعات رئيسية لتخدير الوحش ، وبهذا تتفرع البوابات فى الليالى ، وتلد المرأةُ المرأة . والجاريةُ الجارية ، وتقدمها لشهر يار لكى يفتضها على مستوى الحلم والتخييل ، بعد أن كان يفتضها على مستوى الواقع قبل أن يستحضر شهر زاد وشهر زاد فى الليالى ليست إلا جارية ، لكنها فاتنة شبقة ، تجيد العشق والحب والجنس على أحدث الطرق الفنية ،

وتدفع شهر يار إلى قمة الشهوة . ثم تسكت عن الكلام المباح ، ليبدأ دور الجسد المباح فى صفاء الصباح بإعطاء آخر جرعة وأقوى جرعة وهى جرعة الجنس والرعشة التى ستسكن شهر يار إلى الليلة الثانية . فى جسد شهر يار هذا السر الغامض وفى حديثها هذه الرغبة المتأججة لإشعال مجامر الأجساد . وفى حقيقة الأمر إنها تمارس لعبة السخرية من بنات جنسها ومن زمنها أكثر من رغبتها فى تحريرهن ، وأكثر من رغبتها فى إعادة شهر يار إلى دائرة الوعى والعقل ، وإعادة السلام والطمأنينة إلى المدينة الشهر يارية . وما تفعله شهر زاد هو أنها تحمى نفسها بواسطة جرعات التخدير المستمرة التى تتركز فى سحر القص وغرائبيته ، وفضائحه الجنسية ، فى سحر الرعشة الجسدية التى تحققها لشهر يار . إننا نخالف بعض الدارسين الذين ركزوا على الوعى الشهر زادى ودوره الأكيد فى إنقاذ المدينة من همجية شهر يار ، ولا ندعى هنا أننا مصيبون فى أحكامنا ، إذ أن هذه الدراسة لا تتعدى المحاولة والاستقصاء والبحث ونرى أن التركيز ينبغى أن يعمل على فهم البنيات العميقة لآلية أجساد الجوارى والنساء وحضورها المكثف ، وأسباب هذا الحضور ونتائجه والنمو اليومى وفق متوالية هندسية لهذه الأجساد فى الليالى ، ومدن الليالى وطريقة بناء المدينة الشهر يارية وتخطيطها وهندستها القائمة على قامات النساء والرجال المشروخة والعربدة الجنسية ، واللصوصية والفجور

والشذوذ والقتل والاغتيالات والقهرمانات والقوادات والدسائس والمؤامرات ، والتاريخ الهش الفاقد لإمكانات صيرورته ونموه ، واستشرافه لأفق أكثر وهجاً ، وبحثه عن بديل أكثر كرامة بشرية وإنسانية .

فى هذه الحكاية تعيد شهر زاد تشكيل طبقتين متباينتين وهذا هو أسلوب قصها فى معظم الليالى ــ ويمكن فهم هاتين الطبقتين من الدلالات النفسية العميقة التى يمكن أن تفسر من خلال تشكل الدودة السوداء والصفراء فى رحم الصبية من خلال ممارستها الجنسية السابقة مع العبد والقرد ، وبتحرز يمكن القول إن مفهوم الدودة السوداء يحيل إلى العبد الذى شكلها من خلال نكاحه للصبية ، أى أنها متشكلة من الشريحة العامة من عبيد وخدم ومقهورين ، هؤلاء لا أمانة لهم ولا عهد ولا قيم ولا ذمة ــ بالمفهوم الشهر زادى ــ فهم يعتدون على نساء أسيادهم وبناتهم بالفعل الجنسى حين تنام عين السلطة الحامية للقيم والشرائع والقوانين . وما تفعله شهر زاد يتركز فى إثارة نفور السلطة الشهر يارية من العبيد ، ولتحرض فى شهر يار غريزة القتل للعبيد من جديد ــ لا سيما ونحن نعرف أنه ضبط زوجته فى حلقة عربدة مع مجموعة من العبيد والجوارى ، بينما أخوه شاه زمان ضبط هو الآخر زوجته مع عبد فى قصره فى حالة عربدة جنسية ــ ولتثير طاقاته الجنسية فى آن . هذه الطاقات التى فجعته بها زوجته وأحدثت الشرخ فى حياته بارتمائها فى أحضان العبيد ، وتفضيلهم عليه . ومن ثم تقدم شهر زاد جسدها مبخرة وعنبرا وتوابل . ونسقا قصصيا جديدا . باعتبارها المعادل الموضوعى لكافة فجائعه وهزائمه السابقة . وشهر زاد بهذا تعمل على تأكيد الموقف الشهر يارى ، وتعززه فى مستوى رؤيته للعبيد الذين يسلبون أجساد نساء السادة ، لا على إلغائه وإعادة الوعى الشهر يارى ، وهنا ترسم صورة شنيعة للعبيد - خارجيا وداخليا وبيولوجيا ــ فهم خائنون لأسيادهم وللأيدى البيضاء التى تمد إليهم ، وحيامينهم تسبب الأمراض والشذوذ للأميرات وبنات السلاطين ، وسيدات الطبقة الأولى ، فبدلا من أن تنجب هذه الأميرات من العبيد أطفالا أصحاء ، فإنهن ينجبن ديدانا سوداء ، بينما نرى أن القرد ــ الحيوان الأليف المدلل ــ أكثر صفاء على المستوى البيولوجى من العبد الأسود ، فحيامين القرد تشكل دودة صفراء داخل رحم ابنة السلطان ، بينما حيامين العبد تشكل الدودة السوداء .

ونؤكد هنا ثانية أننا لا ندرس الحكاية من مستوى التخييل والخرافة لأن دراستها وفق خطاب خراف أسطورى ــ خاصة دراسة الحكاية الجنسية ــ يفقدها القدرة على البناء والتشعب سياسيا واجتماعيا ، ومن ثم إكمال إشادة هذه المدينة العريضة الشامخة المبنية على قامات الأجساد المستباحة .

ونظرا للأهمية الواضحة التى تحتلها النساء الزوانى والقوادات والماكرات والقهرمانات فى الليالى ــ باعتبارهن صانعات العجب والمكائد محطمات حدود المستحيل وصانعات الفرح للسلطة ــ فإنَّ شهر زاد ستعتمد على إحداهن لكى تشفى الصبية ابنة السلطان من الدنس الذى أصابها . يقول الراوى واصفا مهارة القهرمانة «فالتزمت لى بتدبير هذا الأمر وقالت لى:لابد أن تأتينى بقدر وتملاه من الخل ، وتأتينى بقدر رطل من العود القرح فأتيت لها بما طلبته فوضعته فى القدر ووضعت القدر على النار وغلته غليانا قويا ، ثم أمرتنى بنكاح الصبية فنكحتها إلى أن غشى عليها فحملتها العجوز وهى لا تشعر وألقت فرجها على فم القدر فصعد دخانه حتى دخل فرجها فنزل فيه شىء فتأملته فإذا هو دودتان إحداهما سوداء والأخرى

صفـراء فقالت العجـوز : الأولى تربت من نكـاح العبـد والثانية من نكاح القرد فلما أفاقت استمرت معى مدة وهى لا تطلب النكاح وقد صرف الله عنها تلك الحالة»[١٦]

ونلاحظ أن ما أعاد الفتاة إلى آدميتها (حيامين) الشاب الجزار الذى ينتمى قطعا إلى طبقة غير طبقة العبيد؛فهو يملـك السيادة الشكليـة ولو عـلى الأقل عـلى المستـوى البيـولوجى والخـارجى السطحى ــ اجتماعيـا وطبقيـا يتموضع فى نفس طبقة العبيد المسحوقين . بدرجات أقل انسحاقا ـ ولأن هذا الشاب الجزار مارس الجنس برجولة غير اعتيادية تفوق القرد ــ حتى أن الصبية فقدت الوعى فإنَّ (حيامينه) بالإضـافة إلى مستحضـرات القهرمـانة الطبية طهرتا هذه الصبية المدنسة بأجساد العبيد والقردة وأعادتاها إلى موقـع السيادة والسلطـة باعتبـارها ابنـة سلطان . هذه الحكاية لا تقدم شيئا جديدا على مستوى نمو الفعل الجنسى ، لأن الحكاية السابقة «**وردان الجزار**» قدمت دلالات متشابهة **وتكاد تحمـل نفس دلالات هذه الحكاية** ،وتتناص معها فى الرؤية ، ولذا فهى تبدو نسقا مكرورا ، إلا أن هذه الحكاية أضافت شيئا جديدا ومهما على مستوى القص والبنية الحكائية ، والحبكة السردية ، وفك الحبكة ، بـالإضـافـة إلى إدخال عنـاصر ومكونـات السلطة .

المرأة السابقة ــ فى حكاية **وردان** ــ تأكدت من غياب اللحظة الحميمية من الفضاء بكافة أشكاله،بغياب الجنس بعد موت الدب ، وبعدم قدرة **وردان الجزار** عـلى القيام بمهام الدب ، أما الحكاية الجديدة فإنهـا تنمو وتتشعب لكى لا تقـع فى حالـة ثبات وانقطـاع مع فضـاء العـالم الخارجى زمانيا ومكانيا كما وقعت فيه الحكاية السابقة ، ولأن ، الصبية ابنة سلطان فقد شفاها الله من شذوذها .

أما الأولى فهى امرأة عادية فقد انتقمت منها العدالة بعدم شفائها ثم بموتها .

تستمر ابنة السلطان فى الحياة، بتعبير آخر إنها تستمر للقضاء على حـالة الانحطـاط الروحى والإنسـانى التى عـانتها ، وللقضـاء على من خـان أسياده ، والـذى كان السبب فى هـذا الانحطاط ، وهـو جسد العبـد بالـدرجة الأولى ، ثم جسد القرد كما يفهم من خلال رؤية السارد التى تميل إلى استخدام مستوى الترميز القريب ، دون أن يكون ترميزا مقصودا لذاته ، ومفصولا عن السياق العام للحكاية .

ليست هناك حكايـات بريئـة على حـد تعبير **أنـدريه ميكيل**[١٧] . ولا يمكن أن تكون بريئة فهى وظيفية وهدفها يتركز بالدرجة الأولى فى إنقاذ شهر زاد لنفسها من فعل القتل ، وعلى تعزيز وإشادة المدينة البطريركية الشهريارية القائمة على مزيد من استلاب النساء والجوارى والعبيد والفقراء، وربما يمكن القول« إن تداخل الأصوات الساردة أو تعدد اللغات ــ بمفهوم **ميخائيل باختين** ــ يجعل من الحكايات خطـابا أدبيـا غير بـرىء،وبالتـالى تعمل هـذه الحكايات على تعرية خطاب السلطة تعرية غير مقصودة لذاتها بل ناتجة عن تعدد اللغات نتيجة لتعدد الأصوات السارد فى أكثر من حضارة عربية وفارسية وهندية .

ملاحظات أخيرة

ـ ١ ـ

إن الجنس فى **الف ليلة وليلة** بوصفه رؤية متنامية ومتشعبة يأخـذ حيزاً لا منتهيـا من خلال تمـوضعه فى مكونات الحكاية الجنسية ، حتى يبدو أحيانا شموليا ، إذ من بؤرته تتفرع وتتكون كافـة عوامـل القص ومكونـاته وسنعتبر أن خطاب الجنس يشكل مجموعة من الحوافز

Motifs ، وبوجود هذه الحوافز ينمو القص والسرد والوصف والحبكة والحوار ، وإن كان السرد فى **الف ليلة وليلة** ينمو ويمتد على حساب الحوار الذى يتداخل ويختلط أحيانا مع السرد ، وأحيانا يلغى ويصعب فصله عنه عكس النصوص الروائية الحديثة القادرة على بلورة الحوار والسرد ودور كل منهما ، وذلك لأن **الف ليلة وليلة** ليست رواية بمفهوم الرواية بتقنياتها الحديثة ، بل هى بؤرة لرواية كبيرة ، يمكن أن تشكل قصصا قصيرة وطويلة وروايات أخرى وفصولا من روايات ، إذا ما عولجت معالجة روائية فنية وحديثة ، ويمكن القول إنَّ المتن الحكائى العام FABLE هو مجموعة من الحوافز التى تعتمد بالدرجة الأولى على خطاب الجنس ، ودور هذا الخطاب فى تحريك الأفعال وردود أفعال شخوص **الليالى** وكل حافز MOTIF يشكل جسد امرأة أو وصيفة أو حرة ، أوأميرة أو خادمة ، فالأجساد النسائية وأجساد الغلمان هى هذه الحوافز التى ينمو ويتبلور المتن الحكائى بواسطتها ، لتتطور الحكاية ثم تُحبك ، ثم تصبح هرما بواسطة أجساد النساء وما إن يكتمل حتى يتفكك بدوره إلى وحدات غير قابلة للتفكيك عندما تحدث الرعشة الجسدية .

تزول الرعشة الجسدية ، ويستلقى الخليفة ، أو الأمير أو كبير القوم ، ثم يعود ويتوضأ ويصلى ويشرف على أمور مملكته ، فيعزل هذا ويقطع رأس ذاك وكلما حلّ الليل ، عادت **شهر زاد** ــ أو النساء من بنات جنسها ــ وشكلت الحافز . ونلاحظ أنه حتى المغامرات الأسطورية والسحرية والخرافية فى **الليالى** يتم تحفيزها ونموها بواسطة خطاب الجنس .

وخطاب الجنس ــ فى ليالى الجنس ــ بنية كلية تتفكك بدورها إلى مجموعة من البنى الجزئية ، وفى كل بنية يشكل جسد المرأة حافزا وهذا الحافز بدوره هو وحدة حكائية صغيرة سرعان ما تنمو وتلتقى بوحدة حكائية أخرى ، وتتضافر هذه الحكايات جميعها ــ أو الوحدات الحكائية الصغيرة ــ لتشكل حافزا رئيسيا يزداد وينمو تعقيدا ، وبنموه تتشكل العقدة الرئيسية ، التى ستحل بدورها بانعدام الحافز ، أى بلقاء الجسد بالجسد ، وتحقيق الرعشة الجسدية .

إذن بانعدام الحافز وحدوث الرعشة تتفكك الحكاية إلى وحدات غرضية غير قابلة للتفكيك[١٨] ، وما يجعلها غير قابلة للتفكيك ــ فى نظرنا ــ تلاشى الحافز وذلك بلقاء جسد **شهر زاد** بسيدها **شهر يار** وحصول الرعشة وانتهاء الحكاية . وبالتالى تحقيق الغرض النهائى من الوحدات الحكائية الصغيرة الآنفة الذكر .

إن المتن الحكائى فى الليالى يتشكل من مجموعة الحوافز الجنسية المتتابعة زمنيا وحسب السبب والنتيجة والوظائف التى تؤديها هذه الحوافز ، ويتعزز ارتباط وحميمية العلاقات بين الشخوص الذكورية والأنثوية كلما قويت الحوافز الجنسية التى يمكن اعتبارها حوافز مشتركة Associes وكلما ضعف الحافز كلما وهنت وتلاشت العلاقة بين الرجل والمرأة ، ونقول بمفهوم الخليفة الذى سأل الجارية **«أنت بكر أم إيش ؟»** ، إن تموضع الجارية فى حقل **«الإيش»** سيخفف من اندفاع الحافز ، ومع الزمن وتحول الجسد **«الإيش»** واستهلاكه ــ باعتباره سلعة ــ عبر امتداد الزمان واتساع فضاء المكان ، سيلغى الحافز ليتشكل حافز جديد عن طريق شراء جارية جديدة مازالت بكرا . أو **«إيش»** لم يستهلك بعد . وهكذا تتناسل **«الأبكار والإيش»** فى مجتمع السلعة والوسطاء والسماسرة والمنافسة والنخاسين ، هذا

المجتمع الذى ستصبح فيه المراة قهرمانة وقوادة فى نهاية المطاف ، لانها لم تعد بكرا ولا « إيش» بمفهوم الخليفة .

(٢)

يمكننا القول إنَّ كافة المصالح السلعية والعلاقات المشتركة وطبيعة الروابط الحميمية أو الفاترة بين شخصيات الحكايات الجنسية فى الف ليلة وليلة ، تتحدد وفقا لمجمل الحوافز الجنسية التى اعتبرناها رئيسية ومشتركة Associes ففى حكاية وردان الجزار والمراة الغنية تتحدد الروابط الوثيقة بين الدب والمراة وتتعزز وتقوى بتعزيز الحافز الرئيسى ونشاطه وهو قدرة الدب على المضاجعة التى تبلغ عشر مرات ، ونلاحظ عندما غابت الحوافز المشتركة بموت الدب انتهت العلاقة أو الرابطة بين جسد المراة والفضاء الخارجى المكانى والزمانى وحصلت القطيعة الكاملة بين المراة ، وبين كافة مكونات بنية الفضاء الذى أصبح مظلما وقاتما ، فما كان من المراة إلا أن طلبت من وردان أن يذبحها .

ونستطيع أن نميز فى هذه الحكاية بين نوعين من الحوافز :

- حوافز ميكانيكية وحوافز فارَّة ، فالحوافز الميكانيكية هى الرغبة المتأججة والمشحونة لدوام تحقيق الفعل الجنسى مع الدب ، أما الحوافز الفارة فهى شعور المراة بالحيادية ، والسلبية تجاه جسد وردان الجزار ، ومن ثم رغبتها فى القطيعة مع العالم عن طريق الموت ، إنَّ عدم فك حبكة الليالى الجنسية فى الف ليلة وليلة يعنى أن هناك حافزا فارا ، وهذا الحافز الفار يؤدى إلى وجود أزمة حقيقية على المستوى النفسى والجسدى بالنسبة للشخصية،وعدم فك الحبكة إلى تعقد الأزمة وتوترها ، ولا تتلاشى هذه الأزمة ! لا بإرواء الدافع الجنسى إرواء مُرْضِيا ، وعموما فإن شهر زاد فنانة فى حبك الرواية ، وفنانة فى فك حبكتها ، وذكية فى التصالح مع هيجان أجساد شخوص السلطة البطريركية ــ ذكورا وإناثا ــ فهى تؤطر المتن الحكائى فى الليالى بتعزيز الحافز إلى أقصى غاياته ثم تنهيه بالرعشة ، أو بتلاشى الأزمات ، عندئذ تتراضى النفوس وتتحقق المصالح المشتركة،فمن غير المعقول أن تترك شهر زاد شخصا مهما ومرموقا فى حالة ازمة ، لأن ذلك سيؤثر على شهريار على المستوى النفسى ، ويؤخر مفعول الجرعات التى تقدمها له .

تسكت شهر زاد عن الكلام المباح بعد أن تحقق لشهريار حالة من التراضى والانسجام مع جسدها على فراش اللذة ، وداخل فضاء غيبوبة الجنس . ووسط زجاجات الخمر والزعفران ، والبخور والطنافس البديعة والمزركشة،ففى حكاية أخرى نلاحظ أن «انس الوجود» و «الورد فى الأكمام» وصلا قمة ازمة حقيقية من السقم والمرض والحزن ، ثم أتت شهرزاد وفكت حبكة هذه الأزمة بتحقيق الفعل الجنسى والتراضى بعد غياب مؤرق أذاب جسديهما ونفسيهما من فرط الحب والجوى ، تحقق شهر زاد حالة التراضى بخاتمة الحكاية الآتية :

«قالت:بلغنى أيها الملك السعيد أن أنس الوجود والورد فى الاكمام لما اجتمعا تعانقا ولم يزالا متعانقين حتى وقعا مغشيا عليهما من لذة الاجتماع ، فلما افاقا من غشيتهما انشد أنس الوجود هذه الأبيات :

اسعد الأوقات ليلات الوفا   حيث امسى لى حبيبى منصفا

....

فلما فرغ من شعره تعانقا واضطجعا فى خلوتهما ولم يزالا فى منادمة واشعار ولطف وحكايات واخبار حتى غرقا فى بحر الغرام ، ومضت عليهما سبعة ايام .

وهما لا يدريان ليلا من نهار لفرط ما هما فيه من لذة وسرور وصفو وحبور فكأن السبعة أيام يوم واحد ليس له ثان»[19] .

وطبيعى أن تحقق شهر زاد حالة التراضى أو تفكيك الحافز إلى وحدات عرضية غير قابلة للتفكيك إلى أن يأتى هادم اللذات ومفرق الجماعات ، هذا إذا عرفنا تموضع **«أنس الوجود» والورد فى الأكمام** فى حقل السلطة السياسية والاجتماعية **فالورد فى الأكمام** هى ابنة الوزير **«إبراهيم»** وزير الملك عظيم الشان ، أما **أنس الوجود** فهو أجمل شباب المملكة إذ « لم يكن أحسن منه منظرا ولا أبهى طلعة ، نيِّر الوجه ، ضاحك السن ، طويل الباع ، واسع المنكب»[20] .

أى أنه ممتلىء بالقدرات الجنسية والجمالية ، بالإضافة إلى كونه فارسا مهما فى السلطنة ، ويحبه السلطان محبة عظيمة ، ويقربه إليه ، فكيف لا تحقق **شهر زاد** له الجنس والجسد ؟ وكيف لا تحقق للأميرة التراضى بدوام الرعشة ؟ أليست شهر زاد صوفية تركع فى محراب الجسد والشهوة ، والغيبوبة ، فنانة ومبدعة فى فنون الحب والجنس قادرة على شحن أعتى النفوس بالشهوة ، وإيقاظها كلما فترت ؟ .

أليست معنية بتحقيق حالة التراضى والتناغم مع السلطة البطريركية ؟ أليس جسدها وظيفيا مكرسا لإحلال التراخى مع **شهر يار** وتأجيل فعل القتل ، بإيقاظ شهوته دائما ، ودفعها إلى ذروة تأججها . ثم تأتى جرعة الجنس قوية محكمة لتحقق حالة التراخى والغيبوبة ، ثم الانسجام والتراضى ؟

ونأخذ نموذجا آخر من نماذج التراضى المطلق أو تلاشى الأزمات ، أو ما سميناه بتفكيك الحافز من حكاية **علاء الدين «أبى الشامات»** عندما التقى بزبيدة العودية :

« ثم كشف لها عن ذراعه فوجدت بدنه كالفضة النقية فضمته إلى حضنها وضمها إلى صدره وعانق الاثنان بعضهما ، ثم أخذته وراحت على ظهرها وفكت لباسها فتحرك عليه الذى خلفه الوالد فقالت مددك يا شيخ زكريا يا أبا العروق . وحط يديه فى خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة فى الخرق ، فوصل إلى باب الشعرية وكان مورده من باب الفتوح ، وبعد ذلك دخل سوق الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس فوجد البساط على قدر الليوان ودور الحق على غطاه حتى التقاه ..)[21] .

قد يوبخنا القارىء أو القارئة العربيان ــ الكريمان ــ اللذان يعيشان فى مجتمع أبوى بطريركى يزداد حنبلية وتزمتا وقدسية زائفة وتزداد المحرمات فيه أمام الابتعاد عن جوهر الدين ، ويطنطن الرجال والنساء فيه بدفوف الشرف والعفة ، ويذبح الرجل أخته إذا ما خرجت عارية الرأس أو الذراعين ، ثم يأتى المساء ويدلف الخمارة ويتوجه إلى بيت الدعارة . ويفنى حياته بحثا عن أجساد النساء وكافة حالات العربدة فى هذا المجتمع الذى يمكن القول عنه إنه يرتكب أبشع أنواع الدعارة سرا ويخجل من ابتسامة ود علنية ، تطول قائمة المحرمات ، وتصبح المرأة فيه سجينة أربعة جدران ، فيخنق الفضاء فيها روحها وجسدها فسرعان ما ترتمى على صدر أقرب رجل كلما سنحت لها الفرصة تحديا لمجتمعها ، وانتقاما لجسدها وروحها الجريحين .

فى هذا المجتمع الملىء بالتناقضات والأدران حتى النخاع ، الآخذ من الدين قشرته الخارجية القائم على الطائفية والعشائرية والقبلية بعيدا عن أى عمق إنسانى وحضارى فيه ، المكلس بالسحر والشعوذة والخرافة وغرابة قطاعاته القبلية التى تسبق الخيال والتخييل ،

يصبح الحديث عن ظاهرة الجنس أمرا مشينا ومعيبا لمن يتحدث به ، ولأسرته وأجداده وآبائه الذين يرقدون مستريحين فى قبيهم العالية وأضرحتهم ومزاراتهم ، ورمل صحاريهم ، فينتفضون مذعورين موبخين مستنفرين لعنات الشياطين والملائكة علها تنزل عقابها على هذا المارق المحرض للفجور .. قد يوبخنا هذان القارئان ويتهمان هذه الدراسة بإيقاظ الشهوة والدعوة إلى فساد الأخلاق ، لكننا هنا نؤكد أن هدفنا ليس ذلك ، ولا يمكن أن يكون ذلك ، لأننا نرى فى النص الأدبى ـــ **نصوص ألف ليلة وليلة** ـــ قدرة فائقة على فهم البنيات الاجتماعية والسوسيو ثقافية لمجتمعات **الليالى** ، ونرى فيه سردا أخاذا وأدبا حيا قادرا على تشكيل أجناس أدبية فنية وجمالية أخرى ، إذا ما عومل هذا السرد بتقنيات حديثة ـــ استطاع أن يكشف عنها النقد المعاصر ـــ إننا نتعامل مع النص فى **ألف ليلة وليلة** بوصفه أدبا وفنا ، وخطابا أدبيا وفكريا له بنياته الخاصة ، وجمالياته الخاصة ، ويبقى النقد فى أهم مواصفاته «أدبا مادته الأدب» على حد تعبير الناقد **بيير مورو**.ونصوص **ألف ليلة وليلة** خاصة الجنسية ـــ التى يمكن أن نقول إنها تنضوى تحت ما يسمى الأدب الماجن «PONNOG-RAPHIE» تبقى فى بنيتها العميقة خطابات أدبية شأنها شأن بقية الخطابات الأدبية الأخرى ، ولا تقل أهمية عنها . ولو كان عكس ذلك لما كتب فقهاؤنا وعلماؤنا الأجلاء قبل قرون عديدة أهم الرسائل والمخطوطات عن ظاهرة الجنس ، وأخبار الجنس والجوارى ، وتقوية القدرات الجنسية وظواهر المجون والخلاعة والفساد وأخبار العواهر والقوادات والزناة والزوانى كتبوا كل ذلك فى جرأة فكرية ، وفى جو تسوده حرية الكتابة وحرية البحث والتقصى ، وتقبله الناس بروح الموضوعية والرحابة العقلية ، ومن الذين بحثوا فى إشكالية الجنس وأساليبه وطرقه وغاياته وأخبار النساء والجوارى **الجاحظ فى كتابه «مفاخرة الجوارى والغلمان» ومحمد المغربى التيجانى** فى كتابه **«تحفة العروس وروضة النفوس»** والشيخ التونسى **محمد النفذاوى** الذى ألف كتاب **«الروض العاطر فى نزهة الخاطر»** بناء على طلب الباى التونسى الحاكم آنذاك ، والشيخ السيوطى فى كتابه **«الإيضاح فى علم النكاح»** وغيرها كتب كثيرة ، إلا أن أهم الكتب وأكثرها جرأة فى البحث عن أهمية الجنس وضرورة تقوية دوافعه وتزكيتها هو كتاب **«رجوع الشيخ إلى صباه» لأحمد بن سليمان الملقب بابن كمال باشا** ،

ونكتفى بتقديم مقطع من هذه النماذج السابقة كدليل حى على مناخ حرية الكتابة والبحث الذى عرفه أجدادنا وفقهاؤنا ، نموذج يدل على أنه كان لهؤلاء القدماء ، والفقهاء والشيوخ الذين نشئوا نشأة إسلامية لا إرهابية ، نظرتهم الخاصة إلى فن الحب والجنس وأهميته التى لا تفوقها أهمية ، يقول الشيخ **محمد النفذاوى** : «فإذا أردت الجماع فعليك بالطيب . ثم تلاعبها بوسا وعضا وتقبيلا لفيها ورقبتها ، مصا وعضا وبوسا فى الصدر والأعكاف والأخصار وأنت تقبلها يمينا وشمالا إلى أن تلين بين يديك وتنحل وتقرب الشهوة من عينيها .. وإذا لم تفعل لم تنل المرأة غرضها ولا تأتيها شهوتها فأنت رجل مسكين تهدر طاقتك ، فالمتعة يجب أن تكون متبادلة حتى تشبع جميع الحواس»(٢٢) .

ولم يكن كتاب **ألف ليلة وليلة أقل أهمية** من رسائل الجنس التى ألفها هؤلاء الفقهاء ورجال الدين ، بل ربما فاقها قدرة على مستوى التخييل وأسطرة بنية الفضاء المكانى والزمانى ، والكشف عن بنيات المجتمع . ويبقى

خطاب الجنس فى **ألف ليلة وليلة** أهم الخطابات الفكرية التى أطرتها الشعوب والحضارات صانعة **ألف ليلة وليلة** فى هذا العمل العظيم الذى ذاع صيته إلى آفاق الأرض شرقا وغربا وحضارات وقارات ..

وكتبت عنه المقالات والدراسات والبحوث الجامعية .

ويبقى هذا العمل العظيم قادرا على إثارة عدد من الإشكاليات والأسئلة اللا منتهية التى لا يمكن الإجابة عنها إلا بمزيد من البحث والتقصى والدراسات الجادة ، والمحاولات المتباينة التى تكشف بفضل تباينها أهم البنى العميقة التى هى بحاجة إلى مزيد من الكشف والتجلى .

هوامش الدراسة ومراجعها

---

(١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهى المستطرف فى كل فن مستظرف ، تنقيح المكتب العالمى للبحوث ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، المجلد الثانى ، طبعة 1989 ، ص 200.

(٢) نفسه ، ص 304.

(٣) هنرى لوفافر ، علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، دار الحداثة ، بيروت ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 11. (*) قول الشاعر العباسى على بن الجهم : عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

(٤) ابن قيم الجوزية ، أخبار النساء ، تحقيق ، د . نزار رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، طبعة 1988، ص 161 ـــ 162.

(٥) سأل خليفة من خلفاء المسلمين جارية ، حتى يتأكد فيما إذا كانت عذراء : «أنت بكر أم ايش ؟» فأجابت الجارية «أنا ايش يا مولاى»

(٦) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 21 .

(٧) د . محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ، دار العودة ، بيروت ، طبعة 1975 ، ص 76.

(٨) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ، ص 301.

(٩) إريك فروم فن الحب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص 21ـــ 22.

(١٠) ألف ليلة وليلة المجلد الثانى ص 301.

(١١) G. BACHELARD, LA PIALETIQUE DE LA DUREE, P. 10. عن د . عبد الرزاق بوحديبة الإسلام والجنس ترجمة هالة العورى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طبعة 1987، ص 194 .

(١٢) المرجع السابق ، ص 195 .

(١٣) د . خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، فبراير 1982 ، ص 70.

(١٤) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ص 302 .

(١٥) نفسه ، ص 303

(١٦) نفسه ، ص 303

(١٧) هذا هو عنوان كتاب لأندريه ميكيل صادر عن دار سندباد ، باريس .

ANDRE MIQUEL, SEPT CONTES DE MILLE ET UNT NOITS.OO, IL NIYA PAS DES CONTES INNOCENT PARIS, EDITION SINABAD, 1981.

(١٨) ينظر مفهوم الحوافز عند توما شفسكى نظرية المنهج الشكلى ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط الطبعة الأولى ، 1982، من ص 175 إلى ص 204.

(١٩) ألف ليلة وليلة المجلد الثانى ، ص 335 ـ 336.

(٢٠) نفسه ، ص 319 .

(٢١) نفسه ، ص 193.

(٢٢) محمد النفذاوى ، الروض العاطر فى نزهة الخاطر ، تونس ، ص 152. عن عبد الرزاق بوحديبة . مصدر مذكور ، ص 218.



فكـــرى النقـــاش

يـونـس يخـــرج



خلت الحارة تماما من الناس ، الرجال ذهبوا إلى الحقول ، الصغار إما فى الحقول مع آبائهم أو فى المدارس ، لم يبق سوى طنين الذباب ، وروث البهائم والتراب ، تسعى فيهما حشرات لم يعرف لها يونس أسماء بعد . أبواب الدور كانت مغلقة أو مواربة سوى باب أو بابين ، يتصاعد منهما دخان الأفران الموقدة ورائحة الخبيز ، والصمت تقطعه أصوات الأمهات والبنات القاعدات انتظاراً لابن الحلال ، هو فى الأغلب قريب أو جار ينتظر الفرج ليقدم على حلاله . كان « يونس » يسمع هذا أثناء تردده اليومى على حلقات النساء الملتفة حول الأفران التى توقد بالتناوب فى أحد بيوت الحارة كل صباح .

لكن الحارة كانت خالية تمرح فيها رياح خريفية من ساعة لأخرى ، محملة بدفقات من تراب ، مختلطة بدخان الأفران وروائح الحطب الجديد والقديم ، التى تصدم وجهه فتدمع عيناه متأثرة بذرات تراب . تستقر بين الجفن والحدقات ، وتملأ أنفه بالروائح المتصاعدة .

يستلقى « يونس » على ظهره وإصبعه فى فمه ، ينظر إلى السماء فيراها من أرض الحارة قريبة جدا ، لو أنه صعد إلى سطح دارهم لطالها بذراعه أو بعود من الحطب . السماء مستقر الله وملائكته حيث يعقدون الأذكار للصلاة على النبى ، منها يسقط الله الأرزاق على الناس . لماذا لا يجرب أن يطول السماء ، لعله يرى الله فيحقق له كل شىء يريده ، لعله يجعل أمه **لا تفارقه أبداً** ولو إلى حلقة النساء حول الأفران ، أو لتنظيف الدار ، أو غسيل الملابس والأوانى ، لعله يجعل البيت نظيفا إلى الأبد ، فلا تحتاج أمه لتنظيفه مرة أخرى ، لعل الحلل والقيصاع تظل نظيفة دائما ، لعله يجعل أباه لا يعود من العمل ، قبل أن ينعس فى حضن أمه ، فلماذا لا يجرب أن يطول السماء .

حشرجة أنفاسه المختلطة . خشخشة أوراق جريدة وضعتها أمه فوق صدره تحت ملابسه الداخليه ، تكاد

هذه الخشخشة أن تكون الصوت الوحيد المسموع عنده ، كان يخطو عبر « وسط الدار » متجها نحو « حنية السلم » حيث توجد دورة المياه ، لما فاجأته الرغبة فى التبرز وهو يسعى نحو السطح ، ما أن استدار ليدخل دورة المياه حتى فوجىء بجسد « البنت حمدية » نصف عار يواجهه ، لحظات سريعة وأوشك أن يجرى عائداً ، ولكنها أمسكت به ، ضمته راحت تدغدغ تحت إبطيه قائلة :

ـــ شفتنى ... يامكار ... حتتجوزنى ؟ ! ..

راح يضرخ غير متمالك نفسه من الضحك

ـــ سيبينى ياحمدية والنبى هاعملها على نفسى

أطلقته وراحت لحال سبيلها .

رائحة العطن ، طنين الذباب الأزرق يتصاعد من « الحنية » أخذ يصفر ويدندن وهو يقضى حاجته ، يتذكر جسد « حمدية » فى لذة ودهشة ، يرتاع لهذا النقص الفادح الذى يعتور البنات ، أخذ يطأ حشرات صغيرة تسعى إلى جانب قدميه ، يتذكر ، يدندن ، يلهو بنوع من الحشرات ذات القشرة الصلبة ، كلما أمسك بها تكورت على نفسها ، وعندما حاول أن يفك واحدة منها واستعصت عليه ، اخترق جسدها بخشبة صغيرة ملقاة على الأرض ، راحت الحشرة تناضل كى تعود إلى السير ، دون جدوى ، ثم استكانت للسكون والموت . آلمه هذا المشهد أحس أن الله سيعاقبه على ما فعل بالنار . خاف ، استغرق ينبش الأرض تحت قدميه بأعواد ثقاب محترقة ، متناثرة فى المكان . لما فرغ أسرع يخرج فسمع صوت أمه تنادى عليه :

ـــ أنت رحت فين يايونس

فاحت من يديها رائحة فطيرة الأذرة الشهية ، اجتاحته بهجة غامرةفتعلق بساقى أمه ناسيا كل شىء ، مد ذراعيه ليتناول الفطيرة ، رفعته إلى حضنها ، قبلته قبلتين على وجنتيه ، قالت له :

ـــ صدرك لسه بيخرفش خلى الجرنان فوقه

ثم عادت تقول وهى منصرفة عائدة إلى حلقة الخبيز .

ـــ ماتروحش بعيد .. خليك قريب على المصطبة .

غابت عنه ، عاد إلى طنين الذباب وصوت الهواء يندفع إلى الحارة ، يخترق باب الدار فيلسع قدميه العاريتين ووجهه ورقبته ، شعر بسخونة الفطيرة فى يده ، وأحس أنه وحيد .

خاف من الثعابين التى تلبد فى الحطب المكدس فوق سطح الدار ، والتى سقط منها اثنان ذات مرة على رأس جدته ، وهى تجلس فوق الفرن .

ـــ فوووون ... فوون ..

صرخ يونس مقلدا صوت السيارات التى يراها تمرق أحيانا خارجة أو داخلة إلى المحلج ، كان يضع عودا من حطب الأذرة بين ساقيه ممسكا بأحد طرفيه ، تاركا الآخر يزحف على الأرض خلفه .

جرى إلى مكانه على المصطبة ، جلس يلتهم فطيرة الأذرة ، ما أن ابتلع قطعة منها حتى جرت نحوه قطة وحيدة فى الحارة أمنت الخوف من الكلاب التى سرحت إلى الحقول أو راحت تسعى فى أكوام القمامة فى « السكة البرانية » .

مد يونس يده إلى حجر جلبابه ليأخذ لقمة أخرى من الفطيرة ، فماءت القطة ، وشبت على ساقيه المنثنيتين تحته ، تتشمم الفطيرة فى حجره ، فتلاقت عيناهما ، توقفت يداه ، وغمرته شفقة ممزوجة بالخوف من القطة ، فأعطاها قطعة من الفطيرة ، راح يتأملها وهى تمضغ ، أعجبه منظرها فاستغرق فيه ، أعطاها لقمة أخرى وعاد

يتأملها . لما التهمتها عادت تموء ، وعـاد ليعطيها قطعـة ثالثة ليستغرق فى تأملها حتى تموء مرة أخرى ، يعطيها لقمة وراء أخرى ، حتى أدرك فجأة أن الفطيرة على وشك الانتهاء ، لم يبق منها سوى قطعة صغيرة ، ردد بصره بين القطعة الباقية والقطة . أمسك ببقيـة الفطيرة بيـده مترددا : هل يـأكلها أم يعطيهـا للقطة ، لكن اشتهـاءه للفطيرة منعه ، فلم يأخذ منها كفايته بعد ، فآثر نفسه ، بيد أن القطة شبت إلى حجره تبغى خطف اللقمة الباقية فأبعدها بيده عن حجره ، كان جوعها أقـوى فظلت على حالها منشبة مخالبها فى طرف جلبابه .

أدرك يونس الموقف فى لحظة سريعة ، فإن هو لم يلتهم القطعة الباقية بسرعة ، خطفتها القطـة قسرا فـأسرع بالتهام ما تبقى ، فى حركة خاطفة ، مدت القطة يدها إلى فيه تريد انتزاع اللقمة منه فطالت مخالبها جانب رقبتـه الذى مال بـه بعيدا عن مخالب القطه ، فجـرحته هـذه المخالب جرحـا طوليـا ، راح ينقشع دمـاً وألما . داخلـه الذعر ، فرفس القطة بقدمه وضـربها عـلى ظهرهـا بيده فخمشت يده وكعبه ، وهب واقفا وابتعد ..

مسـح دمـه وراح يبتعـد ، يملؤه حـزن ووحشـة لن تسمعـه أمه ، وهو لا يحب رائحة الدخان ، يخجـل من الخالة « بهانة » لا يريد أن يجلس أمامها جريحا باكيا ، مضى يمشى بطيئا نحو الدار ، تذكـر رغبته فى أن يطـول السماء ، عاد ليحمل عود الحطب ، شرع يصعد السلم حتى طابق دارهم الثانى ، لم يبق أمـامه سـوى السلم الخشبى ، حيث يصعد به إلى السطح ،نسـى خوفه من هذا السلم ، فدرجاته المتباعدة ترهقه عند الصعود ، نسى هذا الخوف وراح يرقاه بعزم ، نسى خوفه من الثعابين التى تلبد فى القش والحطب ، وتتساقط على رأس جدته ، نسى كل شىء سوى أنه يريد أن يصل للسماء ، أن يطلب من الله أن ينتقم له من القطة ، الا يترك أمه تبتعد عنه كثيرا . ها هو أخيرا فوق سطح الدار ، ها هى أعواد حطب مكومة فى حزم ، وأكوام « الحطب الهندى » البنية اللـون كشجرة كبيرة تساقطت . أوراقها وجفت ، وأكوام قش الأرز الهشة الطرية .

مد يده يريد ان يطول السماء كما خيل إليه ، وهو فى أرض الحارة ، لكن السماء كـانت بعيدة .. شب يـونس بأقصى ما يمكنه أن يشب ، لكن السماء بعيـدة بعيدة .. تناول عودا من حطب الأذرة ، ومده إلى أعلى محاولا أن يطول السماء .. أن ينقـر أديمها أو يلمسـه . لم يسعفه العود ، ذلك أن السماء بعيدة بعيدة .. شب وشب أكثر ، ولم يدرك ما يريد ، لأن السماء بعيدة ... بعيدة .. بحث عن عود أطول ، راح يشب ويشب رافعا عوده إلى أعـلى ما يمكنه لكن السماء بعيدة .. بعيدة .. راح يشب ، يقفز أحيانا ولم يدرك يونس غايته مرات ومرأت ، حاول يونس وحاول ، لم يدرك سوى الغيظ والتعب ، لماذا لا يستطيع أن يلمس السماء ، مع أنه يراها قريبة جدا عندما يستلقى على ظهره فوق المصطبة فى أرض الحارة ، لماذا لا يستطيع إذن أن يلمس قبة السماء وهى قريبة .. قريبة .. اجتاحه غيظ شديد وتعب ، راح يكرر محاولاته بيأس ، وكلما ازداد تعبه ازداد حنقه حتى انفجر باكيا .. يائسا .. مقتاطا .. مجهدا .. فاشلا ، ارتمى على كومة القش يمسح دموعه ، آلمته جراحه التى خرج بها من واقعته مع القطة ، فراح يمسح دموعه ، يتحسس جراحه واستغرق فى النوام .

كان الظلام قد غشى المكان عندما افاق على صوت أمه ويدها تهزّه .. فاستيقظ ، وتلفت حوله ، وأدرك أين كان ينـام ، فاجتـاحه الـرعب ، قفـز نحـو أمـه التى تلقتـه بالصفعات قائلة :

دوختنا عليك طول النهار ... إيه اللى خلال تنام هنا ؟

ثم توالت ضرباتها مرة أخرى ، بكى بعنف وهى تدفعه أمامها حتى هبطا إلى أرض الطابق الثانى للدار ، وجد أباه وإخوته ينظرون إليه فى دهشة فرفع صوته بالبكاء ، وجرى إلى السرير داخل غرفة النوم ، أحس ببرد شديد يلف ساقيه فدخل تحت الغطاء مواصلا بكاءه فى صمت .

لم يشأ أن يستجيب لنداء أبيه يدعوه للطعام ، راح يدّعى الاستغراق فى النوم ، لكن البرد الذى يلف ساقيه كان يؤرقه ، خشى أن يتحرك طلباً للدفء ، فيكتشف أبوه أنه يقظ فواصل سكونه .

مر وقت طويل وهو على حاله من الأرق والخوف حتى شعر بأمه تدخل معه تحت الغطاء ، ولما أدركت أن ساقيه باردتين احتضنته ، وضمت هاتين الساقين بين فخذيها ، شعر بدفء لذيذ يسرى فى جسده كله ... واستغرق فى النوم .

فى أعــدادنـــا القـــادمـــة

تقــرأ قصصــا لهــؤلاء

- خيرى شلبى
- فخرى لبيب
- اسماعيل العادلى
- طه وادى
- سعيد الكفراوى
- جار النبى الحلو
- هناء عطية
- جهاد الكبيسى
- قاسم مسعد عليوه
- جمال زكى مقار
- عز الدين سعيد
- محمد حافظ صالح

عن « إبداع »
فى الصحافة الأمريكية

فى مصر ، دفاع متين عن الفكر الحر

حديث « سلمان رشدى » الذى ألقاه فى ديسمبر الماضى بجامعة كولومبيا وصل إلى القاهرة دون تحريف ، على غير ما هو معهود فى الأخبار التى تعبر الأطلنطى ؛ وقد أثار فوق ذلك رد فعل قويا فى الوسط الفكرى المصرى ، فقد فتحت (**إبداع**) ، **المجلة الأولى المحترمة فى الشرق الأوسط** ، نقاشا مثيرا حول دور الفنان فى العالم العربى الإسلامى ، وذلك فى عدد خاص عن (**الحرية والإبداع**) — مارس ١٩٩٢ . لقد تُرجم حديث كولومبيا إلى العربية ترجمة رفيعة ، لكى يقدم (**رشدى**) كما هو ، ربما للمرة الأولى بوصفه كاتبا ضليعا شديد التركيب . لقد ناقش المفكرون المصريون « رشدى » ، لا على أنه متهم فى قضية ، بل على أنه فنان .

قد يكون ملف (**إبداع**) مدفوعا بالمحاكمة المثيرة للجدل لروائى مصرى محدود القيمة هو « **علاء حامد** » ، الذى كتب رواية : (**مسافة فى عقل رجل**) ، **غير أن الملف لم يتعرض لهذه المحاكمة ، لكى يتسع للكتابات المحظورة على العموم** .

إن لهذه المناقشة مع ذلك ، دلالات سياسية وثقافية مهمة فى مصر ، ذلك أن صدور (إبداع) عن دار نشر تملكها الدولة ويشرف عليها ممثل لوزير ثقافتها ، يعنى أن السلطات المصرية ترمى إلى توسيع مساحة الحوار ، لقد اعتقد كثيرون أن الرئيس (حسنى مبارك) سيضع قيودا على حرية

Monday, April 13, 1992 THE CHRISTIAN SCIENCE MONITOR 19

In Egypt, a Bold Defense of Rushdie and Free Thought

By Mamoun Fandy

UNLIKE many stories that cross the Atlantic, Salman Rushdie's speech at Columbia University last December not only reached Cairo undistorted but evoked a powerfully responsive chord in Egypt's intellectual community. In a special issue on "freedom and artistic expression" (March, 1992), Ibda, the most respected magazine in the Middle East, opened a lively debate on the role of the artist in the Arab Muslim world. The Columbia speech was translated into graceful Arabic presenting Mr Rushdie as he is, an eloquent and complex writer. Perhaps for the first time, intellectuals discussed Rushdie not as an issue but as an artist.

The Ibda colloquium may have been precipitated by the controversial trial of a minor Egyptian novelist, Ala Hamid, who wrote the "blasphemous" novel "A Gap in a Man's Mind," but there was no mention of that case. Instead, the magazine addressed banned writing in general.

Nevertheless, the discussion has important political and cultural implications in Egypt. The fact that Ibda is published by a government-owned publishing house and is edited by Egypt's deputy minister of culture suggests that the Egyptian government intends to widen the space for dialogue. After the trial of Mr. Hamid, many believed that President Hosni Mubarak would limit the freedom of writers in order to appease the fundamentalists. Yet it seems that the Egyptian government has realized that open discussion is a far more effective weapon against fundamentalism than either appeasement or the previous policy of oppression.

In fact, the policy of repressing controversial ideas may have fueled the fundamentalist challenge, since the mosque became one of the few forums of discussion left. In any society, the best way to limit and modify radical ideas is to discuss them, not to put their adherents in prison. When, for instance, Egypt permitted intellectual freedom during the first half of the century, fundamentalism found very little support among Egyptians.

In the lead editorial, Ahmad Abdelmoti Higazi, a prominent Egyptian poet, stresses these themes. Mr. Higazi calls the fundamentalists "people who fear reality and fear themselves. Like ghosts," he says, "they are pulling us toward a dance of death," that is, the death of thought.

In addition, Higazi addresses the fundamentalist's fear of Western domination and the loss of Egypt's Islamic identity, asserting that "national identity is achieved through free thought, dialogue and high art, not by threatening authors and banning books."

"The banning of books," Higazi adds, "is against the current of history, and Egypt is where history began... It is inconceivable that when the people of the world are freeing themselves from oppression we should add to our own."

Egypt's free thought and civilized debate could become a bulwark against fanaticism throughout the Arab world.

Concerning "The Satanic Verses," Salah Qonsua, a leading Egyptian critic, agrees with Rushdie that literalism is a far greater danger to the true spirit of Islam than is religious questioning. No one, he says, should have a monopoly over the grand story of Islam. Dr Qonsua accuses the fundamentalists of using religion to terrorize those who disagree with them: "This is because the fundamentalists fear the freedom of interpretation that threatens the static world in which they enjoy power and authority."

Other writers stress the function of pluralism in stimulating thought and correcting abuses. Knowledge and narrative can be no threat to Egyptian identity, they say, because they are part of a common human heritage, not merely that of the West.

Debates like this, unfortunately, seldom cross the Atlantic in the other direction. Ironically, Western discussion has developed a capacity for filtering out these intelligent voices in favor of sustaining the stereotype of Arabs as violent and intolerant.

Perhaps because of this stereotype, the American government has tried to strengthen Egypt as a military power by giving and selling Egypt weapons and has aided Egypt's security system in attempting to stifle radical ideologies such as Islamic fundamentalism. Apparently America hopes that Egypt's military power could defeat both states and ideologies hostile to American interests.

Yet throughout their history, the Egyptian people have seldom been seduced by militarism or appeals to overt nationalism. Egyptians have even accepted rule by foreign or despotic rulers as long as the basic social fabric remained undamaged. Egyptians allowed themselves to be ruled by Cleopatra, a Greek woman, and Egypt's last kings were Albanians. Egypt's power is in its culture, which has always turned the invaders into Egyptians, not the other way around.

Even when Islam came to Egypt, the Egyptian university of Al-Azhar became, and still is, the center of Islamic thought. Egypt's ability to adapt and survive derives from what the 14th-century historian Ibn Khaldoun called "Egypt's habit of civilization."

The Egyptian government may have finally realized that this habit of civilization is its greatest defense. If Egypt allows liberal thought to take its proper place in national debate, there not only would be little prospect for fundamentalism in Egypt, but Egypt's free thought and civilized debate could become a bulwark against fanaticism of all varieties throughout the Arab world.

This can only continue, however, if the West relinquishes its self-deluding stereotypes about Arab irrationality, converts its aid to Egypt from the sector of weapons and security to that of social and cultural improvement, and presses for greater democracy in Egypt so that more of these intelligent voices can be heard.

■ *Mamoun Fandy writes on Middle East affairs from Carbondale, Ill.*

الكتّاب بعد محاكمة « علاء حامد » لكى يسترضى الأصوليين . ولكن الحقيقة أن الحكومة المصرية أدركت أن المناقشة الحرة سلاح أمضى حدّا فى مواجهة الأصوليين من أسلوب الترضية ومن سياسة الاضطهاد السالفة .

إن سياسة قمع الأفكار المعارضة ، يمكن فى الواقع أن تغذى المعارضة الأصولية التى حوّلت المسجد إلى منبر للأفكار المتطرفة . إن أفضل طريقة لتحجيم هذه الأفكار وترويضها فى أى مجتمع ، تكمن فى طرحها للنقاش ، لا فى سجن أصحابها : فعلى سبيل المثال عند ما سمحت مصر بالحرية الفكرية خلال النصف الأول من هذا القرن ، لم يجد الأصوليون سوى تأييد ضئيل من جموع المصريين .

ويؤكد رئيس تحرير (إبداع) ، الشاعر المصرى الشهير « أحمد عبد المعطى حجازى » فى افتتاحية العدد ، هذه الأفكار ، ويصف غلاة الأصوليين بأنهم : « .. هؤلاء الذين يملؤهم الرعب من

مواجهة الواقع ومواجهة أنفسهم، وأنهم يتحولون إلى وحوش ضارية وأشباح عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة » ، أى موت الفكر .

ويبرز « **حجازى** » بالإضافة إلى ذلك ، هلع هؤلاء الأصوليين من اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية وزعمهم أن هذا الاتصال يضعف الهوية الإسلامية لمصر ، مؤكدا أن الهوية القومية تتحقق من خلال الفكر الحر والفن الرفيع ، لا عن طريق تهديد المؤلفين وتحريم الكتب .

ويضيف « **حجازى** » ، أن تحريم الكتب « **يريد به بعض الناس فى بلادنا التى بدأ منها التاريخ سيره ، أن يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير فى عكس الطريق .. ومن غير المتصوَّر أن ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، ونقترب يوما بعد يوم من العصور الوسطى التى ظننَّا أننا تجاوزناها منذ قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذى يقودنا إليه من يحرقون المسارح ويصادرون الكتب ، ويفرضون على رجالنا حياة العقم وعلى نسائنا حياة الجوارى والإماء** » .

ويتفق ناقد مصرى من الصف الأول ، هو « **صلاح قنصوة** » ، مع من يرون أن النزعة الحَرْفية أبعد خطرا على الروح الحقيقية للإسلام من التساؤل الدينى . ويقول إن حقيقة الإسلام العظيمة ليست حكرا على أحد . ويتهم د . « **قنصوة** » الأصوليين بأنهم يستخدمون الدين لإرهاب من يختلفون معهم لأن « **الكثير منهم ممن يرتعدون فَرَقا من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر ، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ** » .

وقد أكد كتاب آخرون ، ما تؤدى إليه التعددية من شحذ للفكر وتقويم للفساد ، فالأدب الغربى كما يقولون ، لا يشكل تهديدا للهوية المصرية ، لأن ذلك الأدب جزء من تراث إنسانى عام ، وليس مجرد تراث قومى خاص .

ولسوء الحظ ، نادرا ما تعبر الأطلنطى إلينا مناقشات من هذا النوع ومما يثير السخرية أن البحوث الغربية قد عمدت إلى تنمية الاستعداد لتجاهل هذه الأصوات العقلانية ، من أجل تعزيز الصورة الثابتة للعرب على أنهم أهل عنف وتعصب .

وربما كانت هذه الصورة الثابتة هى التى دفعت الحكومة الأمريكية إلى محاولة تقوية بعض الحكومات العربية عسكرياً لمحاصرة الأيدولوجيات المتطرفة .

لكن الشعب المصرى ، نادرا ما استجاب طوال تاريخه لغواية النزعة العسكرية ، أو أسطورة النقاء العنصرى ، بل لقد قبل المصريون فى بعض مراحل التاريخ حكاما من

أصول أجنبية طالما بقيت البنية الاجتماعية سليمة ، لقد وجدت مصر قوتها الحقيقية فى ثقافتها التى حولت الغزاة دائما إلى مصريين ، ولم يحدث العكس فى مصر ابدا .

وحتى حينما أتى الإسلام إلى مصر ، أصبحت جامعة الأزهر المصرية ، وما زالت ، مركز الفكر الإسلامى . إن قدرة مصر على أن تتكيف وتبقى حية ، مستمدة مما أسماه « ابن خلدون » مؤرخ القرن ١٤ : (طبع مصر الحضارى) .

وقد تكون الحكومة المصرية أدركت أخيرا أن هذا **الطبع الحضارى** هو حصنها المنيع . وإذا ما سمحت مصر للفكر الحر بأن يتبوأ مكانته اللائقة فى الحوار القومى ، فإن الأمر لن يقف فقط عند تقليص نفوذ النزعات المتطرفة فى مصر ، بل إن الفكر المصرى الحر والحوار الحضارى ، سيغدوان حصنا ضد التعصب بكل أنواعه على امتداد العالم العربى .

على أية حال يمكن أن يستمر ذلك فقط إذا كفّ الغرب عن خداع نفسه بالصورة الثابتة للاعقلانية العربية ، وإذا ما حوّل مساعداته إلى تحسين الأحوال الاجتماعية والثقافية ، حتى يمكن أن نسمع المزيد من هذه الأصوات العقلانية .

التحـــرير

فى أعـــداذنـــا القـــادمـــة

تكريم شاعر كبير

فى العدد القادم تقدم مجلة « إبداع » محورا خاصا عن الشاعر محمود حسن إسماعيل فى ذكرى ميلاده . وفى هذا المحور تنشر المجلة للشاعر ملحمة شعرية لم تنشر من قبل ، مع باقة من الدراسات والشهادات عن الشاعر الكبير .

القـــاهرة
مجلة الفكر والفن المعاصر
الهيئة المصرية العامة للكتاب

السيد الاستـــاذ

تحية طيبة وبعـــد

يسرنى أن انهى اليكم نبأ الاعداد لصدور مجلة « القاهرة » فى تبويب جديد يُعنى بالفكر والفن المعاصر . وارجو أن تأذن لى بأن اضع امامكم الخطوط العامة أو المؤشرات التى سيتكون اطارا لعملنا :

١ ــ استئناف التقليد العظيم فى الثقافة العربية بالتواصل مع الثقافات العالمية ، وذلك بعرض وتحليل ونقد التيارات المعاصرة فى الفكر العالمى بمستوياته المختلفة من فلسفة واجتماع واقتصاد وبقية العلوم الانسانية وكذلك العلوم الطبيعية من حيث ارتباطها بمتغيرات العصر واحتياجاته فى النظر والتطبيق . على أن يرتبط هذا العرض والتحليل برؤية نقدية من جانب المفكرين العرب .

٢ ــ اثارة القضايا الفكرية العربية المختلف حولها بطرح الاشكاليات والظواهر من زوايا ووجهات/ نظر متعددة ، سواء فى صيغة ندوة جماعية أو تعليقات متنوعة على اطروحة مركزية أو نقد ثنائى أو/ متعدد لوجهة نظر تنطوى عليها عدة مؤلفات أو عروض .

٣ ــ التواصل بين الاجيال فى مجالات الابداع ، بنشر المستوى الارفع للجميع دون أن تكون المجايلة بحد ذاتها قيمة معيارية بالسلب او الايجاب .

وفى هذا الاطار فإننى أدعوكم للمشاركة فى تحرير « القاهرة » بمساهماتكم المباشرة أو بتكليف زملائكم واصدقائكم ممن ترون اهمية تعاونهم ، وكذلك بمقترحاتكم التى ستكون موضع الدراسة والاهتمام .

الزميل العزيز

ثقتى كبيرة فى أنكم ستمنحون هذا المنبر فى عهده الجديد بعضا من وقتكم الذى ندرك سلفا كم هو ثمين . مع ملاحظة أن العدد الأول سيصدر فى يوليو/ تموز المقبل .

ولكم منى أصدق الود والتقدير

رئيس التحرير

د. غالى شكرى

١١١٧ شارع ماسبيرو/ كورنيش النيل / القاهرة/ تليفون ٧٤٩٤٥٥

متابعات

حسين عبد القادر

عبد العزيز القوصى
إبحار على ضفاف تاريخ ممتد

مابين الميلاد (١٤ إبريل ١٩٠٦) والخلـود (٢٨ إبـريـل ١٩٩٢) يرتجف الحرف ببحـر الكلمات ، إذ تتـلاطم أمواج الـذكرى فى حضـرة تـاريخ القـوصى ، من كانت فـاتحـة حواره ذوقاً ، مشبوبة بالحب ، لتكون نهايتـه إيثاراً يـرسل بسمتـه لتطوق سامعه بمشاعـر ودّ مطبوع ، هكذا كان ، تواضع عالم ، وموسوعية تنفتح للأضداد ، وتقبل الخـلاف فى رضاً .

رأيتـه بعيون محبيـه ، ورأيته فى عيون معارضيه ، فما اختلفـوا حول قـامته ودوره ومآثره عِلْمـاً كـان أم إنسانا ، وهو الذى نشأ فى بيئة تقدس العلم وتحرص عليه ، فقد كان والده مدرساً شغوفاً بالتعليم ، وكان طبيعيا فى نشأة كهذه ، وذكاء ستبين دلالته بعـد حين ، أن يكـون **عبد العـزيز حـامـد القـوصى** أول الشـهـادة الابتدائية عام ١٩١٩ ، ولهذا العام فى ذاكرته أكثر من معنى ، لا لأنه عـام ثورة ١٩١٩ ولا لأنه ساهم فيها ، وهو لما يزل فى عامه الثالث عشر فحسب ، بـل لأنه حظى أيضـا بـالتلقى عـلى أستاذه « **إسماعيل القبانى** » عندما تطوع للتدريس مكـان مدرس للغـة الإنجليزية بمدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية بأسيوط (والتى كان عبد العـزيز طـالبا بهـا آنذاك) ، وكـان الإنجليز يتعقبون هذا المدرس «لقتله» وكان اسمه الأستـاذ **هلالى أفنـدى** على .. وكان يسير فى الشوارع متخفيا متنكراً [illegible] شخصية بـائع ثـوم[1] ، وكان [illegible] الابتدائية [illegible] وبين أستاذه القبانى [illegible] الابتدائية جدّ حميمة ، يتصـل أثرهـا للمرحلـة الثانـويـة بمدرسة أسيوط الثانوية . ثم تمتـد أواصرها ما امتد العمـر بالقبـانى ، وكيف لا وهـا هو القـوصى سـادس طـلاب القطـر المصـرى فى شهـادة البكالوريـا يلتحق بمدرسـة المعلمين العليا ، والتى تخرج منها أستاذه ، ليـواصل التلقى عـلى يـديـه هنـاك ويتـوحد بخصـائصـه وهـو الـذى لا ينسى أن القبانى قد اختـبر ذكاءه وأقرانه ، بعد أن حفظ أسماءهم عام

١٩١٩ وهـو نفسه الـذى طُبق عـلى طـلاب السنة النهائية فى مـدرسـة المعلمـين العليـا عـام ١٩٢٨ وكـان القـوصى بين طـلاب هـذه الـدفعـة) إختبارا لفظيا من اختبارات الذكـاء من وضـع اسبيـرمـان[٢] ولا ينسى القوصى محاضرة عامة لأستاذه عام ١٩٢٦ ، بجمعية الشبان المسيحيـة وكان موضوعها **العقل الباطن** .

هكـذا يتعـين Identify التلميـذ ذاتيا بأستاذه ويترسم خطاه تساعد على ذلك تنشئة تُوقّر الصور الأبوية ، فليس غريباً إذن أن يتخرج الطالب من قسم الرياضيات بمدرسة المعلمين العليا ، وهو الذى تلقى دروسها على يد أستاذه **القبانى** بالمدرسة الثانوية وأغلب الظن أنه عشِق الرياضيات من خلال تلك **العلاقة الطرحية** Trans-ference relation التى تـوثقت بين الأستاذ وتلميذه النجيب آنذاك ، ثم ها هما يلتقيان ثانيـة عندمـا ينتدب الأستاذ لتدريسها بمدرسـة المعلمين العليا ، إذ انتقل إلى القـاهرة عـام ١٩٢٤ ، مدرسا بمـدرسة المعلمـين الثانوية وها هو مَدَى من حب ينسج وشائجه بين التلميذ وأستاذه الذى لم يصفد نفسه للـرياضيـات بل أطلق عقـال تعبيرات الـلا شعـور والكبت والعقد النفسية[٣] وها هو الأستـاذ بعد ما أنشأ فصُولاً تجريبية ملحقة بمعهد التربية فى الثلاثينيـات وأدرك ببصيرته أن ثمت حاجة لإنشاء عيادة نفسية لتتناول حالات أولئك التلاميذ الـذين كانـوا مصـدرا لعـديـد من المشاكل الذاتية الجماعية ، يولى أمر هذه العيادة للابن العائد من انجلترا إذ أن القوصى كان قد أُرسِل فى بعثة لـعلم النفس هنـاك عـام ١٩٢٩ ، وحصل من جامعة **بيرمنجهـام** على بكـالوريس علـوم (علم النفس) عام ١٩٣١ ثم ماجستير فى علم النفس عام ١٩٣٢ من نفس الجـامعـة وتحت إشراف العلامة **فالنتين** Valantine ، ثم انتقل بعدها إلى **جامعة لندن** ، وعمـل تحـت إشـراف **وليـم استيفينسـون** Stevenson, w ليحصل على درجة الدكتوراه فى علم النفس عام ١٩٣٤ ، ويدخل اسمه فى زمرة الطُلعة من العلماء والمكتشفين ، إذ يهتم بـنظريـة العـوامـل الخـاصـة (الطائفية) ، والتى يعتبر **اسبيرمـان** رائـدها المعـلّى ، ويكتشف **القوصى** عاملاً جديداً ، **هـو عامـل القدرات المكانية** والذى أطلق عليه **العامل ك** K-Factor ولا يخفى أن تسميه هذا العامل تتضمن ضمن مـا تتضمن ، الإشـارة إلى **القوصى** (وإن أشـار ـ بتواضع العـالم ـ إلى أن الفضل فى هذه التسمية إنمـا يرجـع أيضا إلى المشـرف عـلى أطـروحتـه العـلامـة **ستيفيون** عندما اقترح لفظة لاتينية هـى Kurtosis والتـى تشـير إلى المكانية)[٤] .

لقد كان هذا الكشف إضافة فريدة للمعرفة السيكـلوجية ، احتفى بهـا **اسبيـرمـان** نفسـه ، رغم أن هـذا الكشف فى ذاته كان إضافة لما سبق أن تـوصل **اسبيـرمان** إليـه ، وكان للقدرة الخلاقة عند **القـوصى** أثرهـا الذى يعرفه المتخصصون «**فى جهود العلمـاء الـذين بـداوا من حيث انتهى القـوصى ومنهم على سبيـل المثـال بيـلا و تـرستـون** Pela & Tharston بشيكـاغـو ، ويـاميت وطـومبسون yameett & Thomp-son بـأدنبـره ، وزيمـارمـان بكاليفورنيا ، وقد قاموا بإعادة تطبيق تحليل نتائجه التى ادهشتهم»[٥] .

ولقـد تم نشر هذه الـدراسـة من خلال مطبوعات **جامعة كمبريـدج** ، بناء على طلب من **جمعية علم النفس البريطانية** ، وبمعاونتها تحت عنوان «**الإدراك البصرى للمكان**»[٦] .

لقد شق القوصى طريقه للعالميةمنذ خطوته هذه ، وكان بمكنته أن يبقى طيراً مهاجراً يحطّ رحاله فى جامعات

ومـراكز علميـة أوروبية وأمـريكيـة مرموقة ، لكنه آثر العودة إلى وطنه ، وكيف لا وهو من تفتح وعيه السياسى على ثورة ١٩١٩ ! وكان نتاج مخاض مَوّار ، يطالب **بالاستقلال التـام أو الموت الزؤام** ، وللحق أيضا لم تكن أزمنـة رديئـة قـد أطلت بـريـاح سمومها ، تعصف بـأبنائهـا وتدفـع مركبهم لخلجان الرحيل !!

عـاد **القـوصى** لتـوه إذن ليؤدى ضريبة وطنه عليه ، وعيّن مدرساً لعلم النفس التربوى بمعهد التربيـة (من ٣٤ ـ ١٩٣٨) ثـم رقـى أستـاذاً مسـاعـداً بـه (من ٣٨ ـ ١٩٤٥) وحصل على درجـة الأستاذيـة لعلم النفس التربوى عام ١٩٤٥ ، ليتولى فى نهاية المطاف وكالة **معهد التربية** وأخيرا عمادة المعهد منذ عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٥٥ .

ما ينيف عن عقدين قـام فيهمـا القوصى ولم ينقطع بعـدهما ـ بـدور المعلم رائداً لمدرسة مصرية عربية من علماء التربيـة بخاصـة وعلم النفس بعـامـة والمشتغلـين بهمـا ، مهتمـا **بالتحليل العاملى** Factor analysis للقـدرات الإنسانيـة ، والـدراسـات النفسيـة والتربـوية القـائمـة عـلى التجـريب والإحصـاء ، ولم يتـوقف إبداعه العلمى عند **العامل ـ ك** ، بل توصل لنظرية خاصة عن تكوين **بناء القـدرات العقلية** عـلى أسـاس من أبعاد ثلاثة ، أسماها **نظرية الأبعاد الثلاثة** 3 F s theory: F1, F2, F3 وقد عنى بهذه الأبعاد الثلاثة المضمون الأساسى Fundamental Factor ، الوظيفة Function والشكل Form، ممـا حدا بجيلفـورد Gulford,j أن يسهب فُ الحديث عن هذه النظرية ، التى عرض لها **القـوصى فى المؤتمر الدولى للتحليل العاملى** بباريس عام ١٩٥٥ ، والذى كان **جيلفورد** من بين حضوره ، وكان هو الآخر قد توصل فى الآن نفسـه إلى نظريتـه عن البنـاء الشامل للقدرات العقلية

ولم يكن هـذا المؤتمـر بطبيعـة الحـال ـ هـو المؤتمـر الأول الـذى يحضـره **القـوصى أو يمثـل فيـه مصر ، فقد سبقته مؤتمرات عديدة منها المؤتمر الـدولى الخاص لعلم النفس فى أدنبرة عام ١٩٤٨ وقدم فيه بحثاً بعنوان « تمحيص ضاف للعـامـل ك** Afarther examina-tion of the K - Factor ويتضمن متابعة متأنية لـلأبحاث المتعـددة فى هذا العامل وقد نشر هـذا البحث فى مطبـوعـات المؤتمـر ، كمـا تعـددت المؤتمـرات والندوات العـالميـة التى أسهم فيها بعد ذلك ، وبخاصة بعدما تـولى منذ عـام ١٩٥٥ ، وحتى عام ١٩٦٠ منصـب المستشـار الفنـى لوزارة التربيـة والتعليم حتى اختير منـدوباً دائمـاً للجمهوريـة العربيـة المتحدة (مصر) فى منظمة اليونسكو عـامى ٦٠ ، ١٩٦١ ، ليعين بعـدها مـديـراً للمـركـز الإقليمى لتخطيط التربية وإدارتهـا فى البلاد العـربية ببيـروت ، وهو مـركز تـابع **لمنظمة اليونسكو** ، وقد تبوأ هـذا المنصب عقداً كاملاً (من أكتوبر ١٩٦١ وحتى إبـريـل ١٩٧١) ، وفى هـذا العـام الأخير (١٩٧١) أختير زميلا مشرفا بالجمعية البـريطانيـة لعلم النفس ، وذلك تقديراً لمكانتـه العلمية ، وهـو الـذى كان زميـلاً عامـلاً بها ، منـذ ١٩٤٣ ـ ١٩٧١ .

ومـا أكثـر المـراكـز العلميـة والاتحادات والجمعيات العالمية التى حظيت ، وحظى بعضـويتهـا فهـو عضـو **الرابطـة الدوليـة للتربيـة الحديثة** (لندن) وهى هيئة أسهم **القـوصى فى إنشـائهـا ولهـا فـرع بمصر ، يعقـد المؤتمرات ، وينشر المطبوعات على المستوى العـربى منـذ الثـلاثينيـات ، وقـد انتخب عضواً بمجلس إدارة المعهد الدولى للتخطيط التـربـوى التـابـع**

لليونسكو مدة ثمانى سنوات (٦٨ - ١٩٧٦) ، وهو عضو سابق بمجلس إدارة الاتحاد الدولى لعلم النفس ، والذى ينظم مؤتمراً دوليا كل ثلاثة اعوام بإحدى عواصم العالم ، كما أنه عضو سابق **باللجنة الدولية لإصلاح التعليم باسبانيا ، واللجنة الاستشارية للمعهد الدولى لدراسات الطفولة فى بانجوك** والجمعية الدولية للتربية التجريبية بفرنسا ، ومن جانب آخر - وتقديرا لمكانته العلمية ودوره فى مجالى التربية وعلم النفس - كان عضواً مراسلاً فى هيئة تحرير حشد من الدوريات ، والمجلات العلمية العالمية ، من قبيل **المجلة الدولية للعلوم التربوية بلندن The International Jaurnal of Educational Siences (London)** والتى يرأس تحريرها العلامة نال Nall , W **والمجلة الدولية للطب النفسى الاجتماعى** (لندن) International Jaurnal of — Social Psychiatry (London) والتى يرأس تحريرها الطبيب النفسى **الشهير بيرير Bierer , J** .

أىّ حياة خصبة فى خدمة الاتجاهات التربوية الحديثة وعلم النفس جرفته قرابة ستة عشر عاماً بعيداً عن الشطآن التى يحن دوماً إليها ، حيث طلابه ومريدوه ، والتوّاقون لعلمه - الذى لم ينقطع عنه رغم تعدد المناصب والترحال - وهاهو يعود ثانية إلى الحضن الذى يأنس له ، ويحتضن فيه بدوره حشد الأبناء يظللهم بجناحين ؛ جناح من فيض علمه ، وجناح حدبٍ ومساندة يعرفها له كل من اقترب منه ، أو من نهل من علمه . إنها الجامعة ثانية ، والمعهد الذى تدرج فيه طالباً ، ثم ترقى فى رحابه حتى أصبح عميداً له ، لقد عاد ثانية لكلية التربية - جامعة عين شمس أستاذا متفرغاً ، بجانب عمله مستشاراً لبعض الوقت **بمنظمة اليونسكو ، والمنظمة العربية للتربية والثقافة ، والبنك الدولى للبحوث التربوية ، واليونيسيف** ، وغيرها من هيئات ومنظمات دولية ، بجانب عديد من الروابط والجمعيات والهيئات المهتمة بالتربية وعلم النفس ، والتى أسهم فى إنشاء بعضها ورأس مجّالس إداراتها .

مناصب متعددة لا نظنها كلها تلقى هوى فى قلب عاشق علم وباحث فيه ، لكنها الخدمة العامة وما يفرضه عليه الوطن من تبعات ، وما يُكلف به من مهام ، وإن دفعته إحداها إلى معركة لما تزل بعض معالمها قائمة فى الأذهان ، ونعنى بها ما فرضه عليه منصبه الأول ، إذ غادر الجامعة ليكون مستشاراً فنيا **لوزارة التربية والتعليم (من ١٩٥٥ - ١٩٦٠) ، وكان اول ما اهتم به هو إنشاء إدارة للبحوث ، وإدارة للوثائق** كما عمل على تحويل إدارات عديدة للبحوث لا التنفيذ ، إحداها **للبحوث الإدارية** ، وهو فى ذلك كله أسير بنائه العلمى ، وشغفه بالبحث ، وإيمانه بدور التجريب والبحوث الميدانية وعندها ، بزغ لديه فى ظننا وإن التقت عنده الوقائع وتجمعت - بحث ميدانى كان نتاج مجموعة من الأبحاث ، ألقيت على « **هيئة محاضرات عامة حول موضوع اللغة** » ونشرت فى « **مطبوعات معهد التربية العالى للمعلمين** » عام ١٩٤٦[٧] ، وإن كان هناك ما يشى بأنها قد ألقيت قبل عام ١٩٤١ ، أو فى هذا العام الأخير نفسه ، ذلك أن هذه البحوث - على حد قول **القوصى** فى مقدمته للكتاب آنف الذكر - قد أثارت « **اهتمام رجال وزارة المعارف واتجهوا إلى وجوب بحث مشكلة تعليم اللغة فى المراحل الأولى ، فقام معالى حسين هيكل باشا فى عام ١٩٤١ بتأليف لجنة لدرس الموضوع** ، وقد ضم

إلى هذه اللجنة « حضرة الأستاذ محمد سعيد قدرى » ... وبعد أن قدمت اللجنة تقريرها ، معززة فيه وجوب تجريب الطريقة الكلية ، كلف معاليه حضرتيهما بالاشتراك مع السيدة سمية فهمى المدرسة بمعهد التربية للمعلمات ، بإجراء التجربة بالفعل بروضة الأورمان »[8] .

لقد كان تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية للمبتدئين (تعلم اللغة العربية بعامة) ، أمر يشغله وقد انفتح على مدرسة الجشطلت Cestalt ، وهى المدرسة التى ناهضت السلوكية منذ البدء - رغم نشأتهما فى حقبة واحدة (١٩١٢) ، لكنها لم تقف عندما صفدت السلوكية مفاهيمها إليه عن المحاولة والخطأ كمبدأ أساسى للتعليم ، بقدر ما تجاوزت تلك الميكانيكية الذراتية للسلوكية والتى تنطلق من الإحساس كمعطى أولى ، لتأتى الجشطلتيه بمفاهيم جديدة من قبيل التعلم بالاستبصار Insight ، والدينامية والوظيفية ، وقبل ذلك كله دحضت السلوكية فى نظرتها التجزيئية الذراتية إذ انطلقت الجشطلتية من أن الادراك هو المعطى الأولى لا الإحساس ، كما أن الإدراك ليس حاصل جمع بل هو عملية دينامية وظيفية ، وارتبط ذلك كله بخلاف منهجى حيث انطلقت الجشطلتية من الاستنباط Deduction (أى من الكليات وما تبع ذلك من مفاهيم حول العلاقة المنفصلة بين الجزء والكل المكون له ، والعلاقة بين الشكل والأرضية والأكلال العضوية وما إليها) ، ووقفت السلوكية عند مأزق الذراتية والانتقال من الجزء إلى الكل وصيغ المثير - الاستجابة والاستقراء Induction بعامة .

وكانت بصيرة **القوصى** آنئذ بصيرة عالم وباحث ، علمته الرياضيات صرامة ودقة والتزاماً ، لكنه أضاء جمود الرقم وجهامته ، بشمس الجديد ، ورحابة المعرفة ، وأدرك بحدس العالم مأزق السلوكية ، وقبلها حاجة بلدة لجهود موصولة لإصلاح طرق تدريس اللغة العربية ، وهكذا **« بعد أن ألقيت هذه المحاضرات (السابق الإشارة إليها) أبدى معالى وزير المعارف محمد حسين هيكل باشا رغبته فى بذل مجهود إيجابى بشأن تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية على المبتدئين ، فأمر بتأليف لجنة من المشتغلين بالتعليم ، تمثل الهيئات المختلفة التى تهتم الهيئات بهذه الناحية »**[9] ، **وكان طبيعيا بعد دراسة عيوب الطريقة المتبعة فى تعليم العربية أن تقترح اللجنة تجريب « الطريقة الكلية لتعليم مبادىء القراءة والكتابة فى ضوء آخر ما وصلت إليه بحوث علم النفس « فالعقم الظاهرى فى تعليم مبادىء القراءة والكتابة ليس نتيجة لأساليب التدريس ، وإنما هو كامن فى الأسس التى تبنى عليها هذه الأساليب »**[10] .

وتشكلت بالفعل لجنة فرعية لوضع تصوراتها والإشراف على ما يتصل بها من تجارب فى إحدى رياض القاهرة ، وقرر د . **محمد حسين هيكل ، بعد اطلاعه على المذكرة ، أن تكون التجربة - كما سبق القول - بروضة الأورمان بالجيزة « تحت إشراف لجنة الثلاثة السابقة الذكر ، وبمساعدة حضرة الآنسة زينب حسين المدرسة بالروضة »**[11] .

وقد تضمن هذا التقرير ، مدخلاً عن ظهور الفكرة ، ثم شرحا للطريقة الكلية لتعليم القراءة والكتابة ، وتبع ذلك تلك الأسس السيكلوجية التى تبنى عليها الطريقة الكلية من زاويتى الحالات الوجدانية المصاحبة ، واتساقها

وكشوف علم النفس لعمليتى الإدراك والتعلّم ، وقام القوصى نفسه بكتابه هذا الجزء (والذى كان جزءاً من محاضرة القاها برابطة التربية الحديثة) ، وبعد ذلك عرض التقرير للخطة العامة لسير التجربة ، ليكون الجزء التالى لها « تنفيذ التجربة » والتى مرت بعدة مراحل بدات فى ٢٥ اكتوبر ١٩٤١ واستمرت لمدة عامين دراسيين ، ليأتى بعدهما تحليل النتائج ، والتى جاءت فى الجزء الأخير من البحث تحت عنوان « تعليق ونقد » .

إن اى قارىء لهذا التقرير يستطيع أن يدرك بجانب سعة الأفق ، تقاليد علمية وأدوات بحثية وموسوعية معرفية يتخطى فيها العالم نفسه ، فلا يقف اسيراً للمألوف والسائد ، بل يتجاوزهما للجديد ، وهو فى ذلك كله يسعى ، ببحثه لما يخدم به وطنه ويطور مناحيه ، لكن المشكلة ـ فى مصرنا ـ على ما يبدو ، هى فى ذلك الحماس الذى يبزغ لهبه لينطفىء أواره بعد حين ، أو تتبدل احواله بتبدل السلطة التنفيذية ، وهى آفة ما كان للقوصى أن يستسلم لها ، فهاهو ينتظر سانحة عام ١٩٤٦ ، وينشر تقرير التجربة مع محاضرات أربع عن **نمو اللغة عند الأطفال** (كان هو صاحبها) ، **وتعلم اللغة العربية فى المرحلة الأولى** لمحمد سعيد قدرى (أحد المشاركين فى التجربة) ، ثم ينشر معهما محاضرة **ستانلى جاكسون** (والذى كان أستاذا بمعهد التربية للمعلمين) ، وفيها يذكر بعديد من الإشكاليات لما تزل قائمة حتى اليوم ـ وما من مستجيب لنتائج الأبحاث العلمية !! ـ عن علاقة اللغة العامية باللغتين العربية والإنجليزية ، ودور اللغة والأدب ودور الشعر فى التعلّم والحضارة ، وكان عنوان هذه المحاضرة « **تذوق اللغة** » ، وهاهى المحاضرة الرابعة**لمحمد فؤاد جلال عن** « نمو الحياة الفكرية وأثر اللغة العامية فيه » ، وياليها من أبحاث توّج نشرها والإعلام بها ، بتقرير عن التجربة التى كُلّف وأبناؤه بها ، لكنّ دافعاً ، بعينه ، فرض عليه أن ينتظر تطبيق نتائجها والاستفادة منها ، حتى جاء منصبه الجديد فى منتصف الخمسينيات (كمستشار لوزير التربية والتعليم) قريبا من صانع القرار ، وبدأ يتخذ الجوانب الإجرائية لتنفيذ نتائج تجربة مضى عليها طول مكث فى جُبّ نسيان ، ولم يسلم الرجل من هجوم متعدد الأوجه ، كان أشده وطأة عليه ، تلك الحملة التى خلفت فى حلقه مرارة لم يخب مذاقها رغم مضى السنين ، وقادها « دوجماطيقى متعصب » على حد قوله ـ « **وحتى من قبل أن تُقَوِّم نّتائج التطبيق والذى تداخلت فيه عوامل عدة ، ما بين عدم إعداد المعلم نفسه ، القادر على استيعاب المنهج الجديد ، والكثافة العددية للفصل الدراسى ، بجانب دافع سياسى لم ادرك ابعاده فى حينها ، إذ أن مناخه أغفل الاهتمام باللغة العربية وقواعدها »**[١٢] ، **وعندها يصمت الرجل على استحياء ، لكن لعلّه اراد أن يقول إن الوقوع بين شقى رحى فى رحاب زعامة كاريزماتية (من ٥٢ ـ ١٩٧٠) ، لم تعد تهتم فى خطابها السياسى بما كانت عليه خصائص هذا الخطاب ، واهمية استقامة لغته ، لتتوالى قيادات استمرت على هذا النهج مع عدم اهتمام حقيقى من الجماهير بها ، أو بخطابها ، فى الحقَب التالية ، والتى تدهورت فيها علاقات الإنتاج فى البناء التحتى ، تحت وطأة ديناميات متعددة ، كان لابد ان تنعكس آثار لها على الأبنية الثقافية واللغة**

وما إليها ، بل على الواقع كله ، تسوقه إلى تدهور يحتاج لإعادة النظر ، لا فى نهج جشطلتى يتعمق فهم الجشطلتية ، كما أرادها القوصى من نتائج تجاربه وإن تعثرت فى التطبيق ، بل إلى إدراك لواقع معاش ، وإرادة تغيير حقه ، وأخْذ بأسباب العلم الذى التزمه **القوصى** ونافح من أجله ، وهنا يقع قدر كبير من التبعة على جيل الأبناء من العلماء والباحثين ، مهما كانت العقبات ، ومهما كان عنف الموج المتلاطم الذى يعوق مجرى البحث العلمى ويصدم المتخصصين ، وتلك قضية أخرى ، كثيراً ما سمعنا **القوصى** يزرعها فى ابجدية أبنائه وأحفاده ، من تلامذته ومريديه ، وعلّ ذلك كان من ضمن دوافعه للعودة إلى الجامعة (١٩٧١) ليستريح على صدر العلم ، وفى عقول أبناء وأحفادٍ يعاود تنشئتهم فى رحم البحث العلمى ، بعد أن مضى فى كل أفق قصىّ ، وعبر حشداً من المدارات .

عقدان من الزمان يستعيد فيهما الأستاذ فتوته العلمية ، سارية لم ينقطع هذيها ـ أبداً لعالم مبحر أو ابن أو حفيد يجدف فى بحر علم ، وهو الذى دُعى للإشراف على رسائل الدكتوراه أو مناقشتها لا فى البلاد العربية فحسب ، بل والأجنبية مثل السويد ـ أيضا ، بجانب إسهامه فى رسم السياسات التعليمية فى عديد من البلاد العربية والأوروبية ،حتى أنه نال عديداً من الأوسمة الرفيعة من عديد منها ، ومن بينها إسبانيا ، كما قام بتصميم ونشر حشد من الاختبارات النفسية التى تعين الباحثين وتقوم على أساس من اكتشافه المتفرد **للعامل ـ ك عن العلاقات المكانية** حتى أن الهيئة القومية الإنجليزية للبحوث والتربية قد قامت « **بإعداد ثلاثة اختبارات للقدرة على تصور العلاقات المكانية واعترفت صراحة فى التقديم لها بانها مبنية على أساس اختبارات الدكتور القوصى** »[١٣] .

وهكذا جاءت عودته للجامعة إثراء لجيل الأحفاد ، وهو الذى كان من بين تلامذته ـ وهم زملاؤه بعدها ـ أعلام فى مجال التربية وعلم النفس ، منهم من أمدّ الله فى عمره ، ومنهم من رحل عن عالمنا ومن هؤلاء وهؤلاء ، **محمد خليفة بركات ، فؤاد البهى السيد ، أحمد زكى صالح ، محمد عبد السلام ، عزت سلامة ، أبو الفتوح رضوان ، محمد قدرى لطفى ، سيد محمد غنيم ، أحمد حسن عبيد ، هدى برادة ، محمد خيرى حربى ،** وغيرهم مئات تلقوا على يديه ، أو تعلموا على يد أبنائه ونهلوا من مؤلفاته ، وهو الرائد أيضاً فى هذا الميدان ، ويكفى أن كتابه « **علم النفس أسسه وتطبيقاته** » (الطبعة الأولى ١٩٤٠) أعادت **مكتبة النهضة المصرية طبعه ست مرات وترجم إلى الأوندونيسية** ، والتى تُرجم له بها أيضا « **أسس الصحة النفسية** » (الطبعة الأولى ١٩٤٧)[١٤] ، كما نشر محاضرات فى علم النفس » (١٩٤٧) ضمن سلسلة بعنوان « **مكتبة علم النفس والتربية** » عن دار الشرق للطبع والنشر ، ومما يشى بإيثاره للآخرين على نفسه ، أن كتابه هذا كان الكتاب الثانى فى هذه السلسلة ، إذ سبقه كتاب « **تدريس اللغة العربية** » للأستاذ محمد أحمد المرشدى ، ليجىء الكتاب الثالث « **الأمراض النفسية ، مع إشارة إليها فى المجتمع المصرى** » **للدكتور أحمد عزت راجح** ، ويا له من إيثار ، ويا له من اختبار ، فاللغة العربية ومشاكل تدريسها فى مخاض بدأ منذ عودته من بعثته ـ كما سبق ورأينا ـ إدراكا منه للدور الذى تقوم به اللغة كنظام اجتماعى ، وهى بهذا المعنى على صلة بالسويّة والمرض النفسى ، فكيف

لا يتيح **لراجح** العائد من فرنسا أن يفتح مغاليق لغة جديدة - على التربويين التقليديين - عن العلاج والتحليل النفسى ، وياله من درس يقدمه **القوصى** لجيل الأبناء ، وهو من تفتح وعيه على « **العقل الباطن** » - كما رأينا - من أستاذه فى الرياضيات !! وهل هناك دليل على التطلع لكافة نجوم سماء العلم والمعرفة ، من أن مؤلف كتاب « **الإحصاء فى التربية وعلم النفس** »[١٥] والذى يشرف على ترجمة « **علم النفس التربوى** »[١٦] **يتشبع مؤلفه فى** « **الصحة النفسية** » بالتحليل النفسى بل ويشرف على مؤلفات تفسح الصفحات لعرض أمين له ، كما يشرف على ترجمة للمحلل النفسى **فلوجل** J. Flugel إنه درس للأبناء والأحفاد .. ترى هل نعى الدرس ؟! .

ولقد حصل **القوصى** على عديد من الأوسمة والنياشين ، لا من مصر والبلاد العربية وحدها (الأردن ، سوريا ، ولبنان) ، بل ومن حكومة أوروبية(إسبانيا) ، وكان آخر تكريم له فى هذا السبيل حصوله على « **جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية** » من مصر (١٩٨٠) ، لكن ظل الوسام الأكبر الذى تمناه ، أن يترسم تلامذته خطاه فى دقة البحث ، وموسوعية المعرفة والاستعداد لتقبل الجديد ، واحترام الخلاف ، ونبذ **القالبية** Stereotype والتصلب Regidity أو التعصب للنظرة الآحادية فى العلم ، والإخلاص والتفانى فى العمل ، و ... والحب ... أليست الصحة النفسية هى « **القدرة على الحب والعمل** » ؟! ، وهاهى شهادة تدل على ذلك كله ، من واحد من أعز أصحابه وأحبهم لديه ، وابنه بمعيار الأجيال ، الأستاذ الدكتور **سعد المغربى** ، عندما كان يصحبه فى سنواته الأخيرة رغم قسوة المرض ، لحضور حلقة بحث **كلية التربية بجامعة الأزهر** ، وكم كان سعد يشفق على صحة الأستاذ أحيانا ، **وما كان أسهل الاعتذار ، لكنه كان أقوى من المرض ، لا يضن بعلم وكم كان معطاءً وحادباً وكريماً وشامخاً وعالماً و إنساناً** » ....

ولقد تدفق **القوصى** نهر عطاء بطقوس فيضان دائمة ورحل للقاء قامات سامقة خالدة من علماء نفس سبقوه فى السنوات القليلة الأخيرة سبقه **زيور** رائد التحليل النفسى فى عالمنا العربى ، **ومخيمر** علّم الإكلينيكية والبصيرة المعلاة ، وسبقهم حشد من الرواد فى مجالى علم النفس والتربية ، وتوزعوا جميعاً فى أحرف الأبناء ، فمتى تتجمع الأحرف ، أو كلٌ فى ميدانه ليؤدى ديناً فى الأعناق ، وحقوقاً تلزم أن تتواصلْ الخطى ، بعيداً عن مجرد تذكارات التذكرة أو العزاء ، فما أكثر دروب المعنى بدءاً من تجميع أعمالهم الرائدة ، ومواصلة خطوهم ونهجهم وتدارس أبحاثهم ، وكلها تؤلف أكواناً من علم لما تزل تخومه تنشد المستقبل !!

---

(١) عبد العزيز القوصى ، اسماعيل محمود القبانى ، رائد التربية الحديثة فى مصر والوطن العربى ، محاضرة لمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيل القبانى (غير منشورة) . ص ٣ .
(٢) المرجع السابق ص ٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٥ .
(٤) فى مقابلة شخصية بحضور الأستاذ الدكتور فرج طه فى ربيع ١٩٩٠ .

(٥) من مذكرة مقدمة من قسم علم النفس بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة بشأن ترشيح الدكتور عبد العزيز القوصى لجائزة الدولة التقديرية فى مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٧٨ .

(٦) EL- Koussy, A., Visual Perception of Space, Cambridge Univ. Press., London, 1935.

(٧) عبد العزيز القوصى وآخرون ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(٨) المرجع السابق ، (ص ط ، ى) والخط أسفل العبارة من عندنا .

(٩) المرجع السابق ، (ص ٩٩) .

(١٠) عبد العزيز القوصى ، ومحمدسعيدقدرى ، تقرير عن تجربة تعليم مبادىء القراءة والكتابة ، فى ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(١٢) من أقواله فى مقابلة شخصية معه .

(١٣) من مذكرة قسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة بشأن ترشيحه لجائزة الدولة التقديرية فى مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٨٧ (مرجع سابق) ، ص ٢ .

(١٤) عبد العزيز القوصى ، أسس الصحة النفسية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ط ١ .

(١٥) عبد العزيز القوصى ، الإحصاء فى التربية وعلم النفس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ط ١ .

(١٦) آرثر حيتس وآخرون ، علم النفس التربوى ، ترجمة إبراهيم حافظ وآخرون ، النهضة المصرية ، القاهرة ، د . ت . (ثلاثة أجزاء) .

فريدة مرعى

همومنا وهمومهم وجها لوجه في مهرجان السينما التسجيلية

يرجع تاريخ مهرجان السينما التسجيلية إلى عام ١٩٧١ ، حين أقيمت أول مسابقة للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة ، واستمرت هذه المسابقة سنويا حتى توقفت سنة ١٩٨٠ . كانت المسابقة محلية ، وتقام فى القاهرة تحت إشراف مركز الصور المرئية . وحين تولى الفنان **كرم مطاوع** رئاسة المركز القومى للسينما ، بدأ التفكير فى إقامة مهرجان قومى للسينما التسجيلية ، بشرط أن يكون بعيدا عن القاهرة ، حتى تتاح الفرصة للمحافظات للمشاركة فى النشاط الفنى . وقع الاختيار على مدينة **الإسماعيلية** ، واقيم اول مهرجان سنة ١٩٨٨ ، ولكنه حمل رقم (١١) حتى لا يتجاهل القائمون على المهرجان جهود من سبقوهم ، فى إقامة مسابقة للأفلام التسجيلية على مدى عشر سنوات ، ومنذ العام الماضى اكتسب المهرجان صفة الدولية ، فأصبح أسمه **مهرجان الإسماعيلية القومى والدولى للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة** .

والمهرجان لا ينحصر فى مدينة الإسماعيلية ، فالعروض تقام أيضا فى فايد والقنطرة شرق . و داخل المدينة تعرض الأفلام فى جامعة القناة ، والمدارس الثانوية ، والمقاهى ، والنادى الاجتماعى ، ومعسكر الجلاء بالإضافة إلى مركز البحوث فى هيئة القناة وقاعة العرض فى فندق إيتاب .

أقيم حفل الافتتاح ، وشوهدت العروض الرسمية فى قاعة مركز البحوث . ورغم أن القاعة كانت تبدو ، فى الجلسات الصباحية شبه خالية ، إلا أنها كانت أصغر بكثير من عدد الحاضرين فى ليلة الافتتاح ، حتى أن المدعوّين وقفوا فى الردهات ، وافترشوا الأرض ، مما حدا بإدراة المهرجان إلى التفكير جديا فى نقل المهرجان ، فى العام القادم ، إلى قاعة أخرى . ومن الأماكن المقترحة معسكر الجلاء ، الذى يضم قاعة فخمة تتسع لألف وخمسمائة متفرج .

والمتفرج المتتبع لعروض مهرجان السينما التسجيلية ، لابد أن يشعر بذلك الفارق الكبير بين القضايا التى طرحها العالم الثالث ، والقضايا التى طرحها العالم الأول . فمعظم الأفلام المصرية والعربية والإفريقية ، فى المهرجان عبرت بصدق عن هموم العالم الثالث . ومعظم الأفلام الأمريكية والأوربية عبرت عن مجتمعاتها ، وسلوكياتها ، وأسلوب تفكيرها . ومنذ حفل الأفتتاح ، ظهر ذلك التناقض جليا واضحا . ففى الوقت الذى قدم فيه المخرج الكندى **بول كووين** فيلما عن الحرب اسمه « **كل الأبناء يصلحون** » قدم فيه عملية تدريب المجندين فى إحدى المعسكرات الأمريكية ، ليس التدريب الجسمانى فقط ، بل والتدريب المعنوى الذى يغسل المخ غسلا تاما ، فلا يعود الجندى يتصور أن عملية القتل عملية بشعة ، ولكنها عملية مشروعة وجميلة ، وتثير الانتشاء ، لأن العدو ليس إنسانا ، وبالتالى فهو لا يستحق الحياة . وكان نشيد التدريبات الصباحية للمجندين :

إن حماسنا بالغ
وتفانينا أكيد ،
ونحن متعطشون للدماء ،
ومغرمون بالقتل ، إلى حد الجنون .

والمعسكر اذ يدرب المجندين على التخلى عن إنسانيتهم ، والاستمتاع بممارسة جميع فنون القتل ، يكشف عن الوجه القبيح وبشاعة العقلية التى تدير الحرب .

فى الليلة نفسها قدم المخرج المصرى **عبد القادر التلمسانى** فيلما بعنوان « **دار الفن فى القرية** » تحدث فيه عن تجربة الفنان **رمسيس ويصا واصف** فى قرية **الحرانية** ، واشتراك الأطفال والفلاحين والفلاحات فى نسج السجاد ، وترك الحرية كاملة لهم للإبداع ، مما أدى إلى اكتشاف مواهب فنية عند البسطاء ، وهى تجربة تثير الدهشة ، والفرح ، وتستحق كل تقدير . وكان الفيلم ناعما ورقيقا يعبر عما يمكن أن يفعله الفن الجميل والأصيل فى نفوس الناس . فليس من الضرورى أن تحتكر طبقة المثقفين قوى الإبداع ، لأنها موجودة أيضا عند بسطاء الناس ، وما علينا إلا أن نتيح لها الفرصة ، كى تظهر وتنمو فى جو طبيعى . وكان مشهد افتراش هؤلاء الفلاحين والفلاحات الأرض فى ساعة الغذاء ، وكل فلاحة معها أطفالها الصغار ، تطعمهم بيديها ، مشهد إنسانى مليىء بالمشاعر الحميمة والدافئة ، نرى فيه كيف يؤلف الفن بين القلوب ، ويجعل الإنسان أكثر قدرة على العطاء .

واستمرت معظم العروض طيلة أيام المهرجان على هذا التقابل .

قدمت **السينما المصرية** قضية استيلاء علية القوم على الأراضى الزراعية والبناء على ضفة القناة ، وإلقاء مخلفات البناء فيها ، مما يهدد القناة بالردم ، ويلوث المياه ، ويقضى على الثروة السمكية ، ويغلق الرزق أمام الصيادين فى فيلم « **اللى باع .. واللى اشترى** » لعطيات الأبنودى .

وقدمت مشكلة البطالة ، وأزمة الديمقراطية ، والتطرف الدينى فى « **القاهرة منورة بأهلها** » **ليوسف شاهين** .

وقدمت **السينما السورية** قضية تطاحن الحكام ، وإشعالهم الحروب التى تذهب ضحيتها أرواح آلاف الجنود ، ويبقى الحاكم سليما ، معافى ، يصالح عدو الامس وكأن شيئا لم يكن ، فى فيلم « **حكاية مسمارية** » **لموفق عبد الله** .

وقدمت السينما الليبية قضية البيروقراطية ، وكسل الموظفين فى فيلم « **الوزارة** » **لعبد السلام حسين** .

وقدمت **السينما الفلسطينية** قضية لاجئة فلسطينية تعيش فى فقر وبؤس وحيرة ، بين متناقضات حياتها فى الأردن فى فيلم « **أحلام فى فراغ** » لعمر قطان .

وقدمت **السينما السينغالية** عملية تحويل البراميل الصفيح ، التى كانت تستخدم فى نقل المنتجات البترولية إلى حقائب . فالبلاد الفقيرة ليس لديها فاقد ، بل تحول ما استغنى عنه الآخرون إلى أشياء مفيدة ، والعامل السينغالى يملك من الصبر ، والمثابرة ، والمهارة ما يمكنه من مواجهة الحياة فى فيلم « **الحقائب** » **لسامبا فيلكس ناديا** .

وقدمت السينما الهندية فيلما عن الفنون الطقسية فى القرن السادس عشر .

وقدمت السينما الكورية فيلما عن النباتات والأعشاب الطبيعية ، وقيمتها فى تجميل الحياة .

كانت هذه بعض الهموم والقضايا التى طرحها العالم الثالث . أما هموم العالم الاول فكانت من نوع آخر .

قدمت السينما الأسبانية قصة امرأة عجوز تقع فى غرام شاب صغير فى فيلم « **الحب شباب على طول** » **لكريستينا اوتيرو** .

وقدمت السينما الدانمركية فيلم « **لسانك حصانك** » **لكارين وسترلاند** ، وفيه تركز الكاميرا على حصانين ذكر وأنثى ، وعبر شريط الصوت نستمع إلى محادثة مكشوفة بين رجل وامرأة ، وحين تتحدث المرأة تنتقل الكاميرا إلى الحصان الأنثى ، وحين يتحدث الرجل تنتقل الكاميرا إلى الحصان الذكر .

وقدمت **النمسا** فيلما من ثلاثة فصول ، الفصل الأول عبارة عن وصفة موسيقية للبيض المقلى (البيض يتم طهيه على حرارة لمبة الفيلم) ، والفيلم اسمه « **تجارب** » **لاندريا والتر** .

وقدمت **السينما الفرنسية** فيلم « **ذكريات** » **لاريك سومر** وهو عن سبع نساء ، يجتمعن فى مكان ناء كل عام ، من أجل ان يلتقين بالحبيب الذى كان عاشقا لهن فى يوم ما . وفى لحظات الانتظار التى تسبق وصول هذا الزوج السابق ، تتحدث كل واحدة عن ذكرياتها ، وعلاقتها الجسدية به ، وإحساسها بالوحدة ، بعد أن اختفى من حياتها . تذهب إحداهن إلى المطبخ لكى تعد له الكعكة التى يحبها . ولكنها لا مانع من أن تمارس الجنس مع الطاهى ، أثناء إعداد الكعكة للحبيب الغائب .

أما أمريكا ، فكعادتها فى كل المهرجانات ، فازت بنصيب الأسد ، وقدمت الكثير من الأفلام ، منها فيلم « **الشعر الطويل** » **لا ليزابيث بنتلى** ، ويحكى عن غرام شاب أصلع ، يعمل فى مصنع ، بزميلته ذات الشعر الطويل ، ومن أجل أن يلفت نظرها ، ويبعدها عن زميله ذى الشعر الطويل ، يلبس هو الآخر باروكة ذات شعر طويل ، حتى يحوز على إعجابها . وتقع الفتاة بالصدفة على إحدى الماكينات التى تجتز لها شعر الطويل ، وبهذا لا يحتاج الفتى الأصلع الى باروكة مرة أخرى ويخرجان من المصنع سعداء ، يدا فى يد ، بعد أن تساوت الرءوس .

أما السينما **البرازيلية** ، فبرغم انتمائها إلى العالم الثالث ، فقد

طرحت قضية تجريدية فى فيلم « **تكاملات** « **لسيسيليو**) ، وهى عندما يفصل الإنسان ثقبا ، فهل سيحصل على ثقبين جديدين أم نصفى ثقب ؟ .

وقد احتلت المباريات الرياضية جزءا كبيرا من الأفلام ، فقدمت **ايطاليا** فيلما عن بطولة كرة القدم لعام ۱۹۹۱ ، وقدمت **البرازيل** فيلما عن مباريات كرة القدم فى جميع أنحاء العالم ، وقدمت **كندا** فيلما طويلا ومملا ، يروى حكاية دورة ألعاب دول الكومنولث ، ويبين هذا الفيلم الجهود التى تبذل من أجل بناء الإنسان رياضيا ، والتدريبات الشاقة التى يقوم بها ، حتى يصبح مؤهلا للدخول فى سباق .

وتميزت **السينما المصرية والعربية** . بالبساطة والوضوح ، والارتباط المباشر بالواقع ومشاكله ، على حين تميزت **السينما الأجنبية**، بالسعة فى الخيال ، مثل الفيلم الأمريكى « **الفكرة** » « عن امرأة تلد بيضة ، تعكس صور الناس ورغباتهم أو الفيلم الألمانى « مفترق الطرق » ، والا هتمام بالعوالم الداخلية للإنسان مثل الفيلم « **الدانمراكى** «**بدون كلام**» الذى يحكى عن العالم الداخلى للمعوقين والخرس ، وعن الجهود التى تبذل داخل الدور المتخصصة من أجل رعايتهم ، وتدريبهم ، وبالإغراق فى الغموض والضبابية ، مثل الفيلم **النمساوى** « **مولوخ** » ، وبالاهتمام بالأحلام والهلاوس مثل الفيلم **الهولندى** « **سوداد** » ، واعتبار السينما متعة بصرية فى المقام الأول مثل الفيلم « **الهولندى جان**» . وكان من الواضح ان العالم الأول يصنع سينما ، لكى يستمتع بها ، والعالم الثالث يصنع سينما لكى يصرخ بها ، وتصبح إحدى وسائله فى الرفض والاحتجاج والتغيير .

وقد تميز مهرجان هذا العام بثلاثة مفاجآت .

١ ـ **الوجود المميز والمكثف للمعهد العالى للسينما** : فقد شارك المعهد بثمانية عشر فيلما ، من مشروعات التخرج ، فازت منها تسعة أفلام . وهى نتيجة حتمية توقعها كل من شاهد المهرجان . لقد بدأ **معهد**





السينما يحتل المكانة الرفيعة التى كان عليه أن يحتلها منذ زمن بعيد ، بحكم أنه المعهد الأكاديمى الوحيد فى العالم العربى . ومن الواضح أن المعهد يبذل جهدا كبيرا فى محاولة توفير الإمكانيات وفرص التدريب للطلبة . فقد كان مستوى بعض أفلامهم ينافس الكثير من أفلام المحترفين . وكانت المشكلة أن عددا كبيرا من هؤلاء الطلبة المتخرجين لم يحضر أثناء عرض أفلامه ، وبهذا حرم من فرصة الاحتكاك بالجمهور والنقاد وسماع وجهات النظر المختلفة حتى يستفيدوا ويتلافوا بعض أخطاء العمل الأول .

ولم يشارك أيضا أساتذة المعهد فى أى نشاط بالمهرجان وقد كان وجودهم فى لجان التحكيم أمرا حيويا بدلا من بعض الأعضاء الذين لا يمتون إلى السينما بصلة ، ولا ندرى كيف وقع عليهم الاختيار أصلا مع أن الحقل السينمائى يعج بالمتخصصين .

وتميز معظم شباب **معهد السينما**

بحس إنسانى مرهف ورؤية واعية متفحصة ، ونظرة نقدية . فقدم المخرج **محمد الرشيدى** فيلم « **الموت كالآخرين** » يهاجم فيه نظرة المجتمع اللاإنسانية لإنسان فرض عليه **مرض الإيدز** . ونجد الضحية شابا موهوبا وشاعرا . وكانت لديه أحلام كبيرة ، ولكنه فجأة وجد نفسه محكوما عليه بالإعدام ومعزولا عن الحياة ، ومنبوذا مثل الوباء دون ذنب جناه ، فينتقم من المجتمع باغتصاب صحفية جاءت إلى المستشفى ، لعمل تحقيق صحفى .

وقد ترك المخرج الكاميرا تتجول فى المستشفى ، فإذا بها خرابة لا تصلح للحياة الآدمية . وبهذا اتسق المكان اللاإنسانى مع سلوك المجتمع اللاإنسانى ، ليشكلا واقعا اليما مرفوضا شكلا وموضوعا . وقدم المخرج **عبد الملك السماوى** فيلما مأساويا يفضح الواقع العربى المرير اسمه « **شنطة سفر** » . فنحن إذ نتشدق بالوحدة العربية ، عندما يحين الجد نسقط فى أول امتحان . **فمصطفى المصرى** يقع فى غرام وردة الخليجية لكن أهلها يرفضون زواجها من أجنبى ولابد من الارتباط بابن العم الذى يعلم ان قلبها مع المصرى ، ولكنه يصمم على إتمام الزواج . ولا يجد **مصطفى** مفرا من الهرب بحبيبته ، فيضعها فى « **شنطة سفر** » ويهرب بها على الباخرة ، ولكن رجال الجمارك يكتشفون الحبيبة ، ويبلغون السفارة . ويدافع **مصطفى** عن حبه ، ويدعى أهل الحبيبة الموافقة على الزواج . وفى ليلة العرس ، والعروس بالثوب الأبيض ، تخترق جسدها الشاب رصاصات الجهل والتخلف والعنصرية والعنجهية ، وينتهى الفيلم بالحبيب يصرخ فى وجه العالم « **لا** » رافضا قسوة التقاليد وتعنت الأهل ، ووهم وحدة الأشقاء .. أما **شريف مندور** فقد قدم فيلما جريئا يتناول موضوعا حساسا ، يخشى السينمائيون الاقتراب منه . الفيلم اسمه « **تلك الليلة** » وهو مأخوذ عن قصة « **ابونا توما** » إحدى مجموعة « **حيطان عالية** » للأديب إدوار الخراط . يتناول الفيلم قصة **توما** القسيس الشاب الذى يعانى من **عقدة أوديب** ويعيش صراعا رهيبا بين رغباته الدنيوية ، وتمنياته ان يتطهر من الدنس ، وتدور أحداث الفيلم داخل الأديرة فى صعيد مصر . وقد تخوف البعض من حساسية الموضوع ، نظرا للظروف التى تمر بها مصر ، ولكن لجان التحكيم كان لديها الوعى والجرأة والموضوعية ، للنظر إلى الفيلم باعتباره عملا إبداعيا ، فحصل على جائزة **شادى عبد السلام** .

وقدم شباب المعهد العديد من الموضوعات مثل الإنسان الوصولى الذى يصعد على أكتاف الاخرين ، ولايسمح لاحد ان يقف فى طريقه فى فيلم « **السلم** » **لأحمد شحاته** الذى فاز بالجائزة الفضية . وعالم المهمّشين فى الارض ولجوئهم إلى الإدمان هربا من واقع صعب فلا تتحمل بنيتهم الضعيفة هذه الرفاهية فى فيلم « **خط النهاية** » **لعمرو الليثى** ، واغتيال أحلام الشباب فى الحب والزواج بسبب ضيق ذات اليد **لهشام عكاشة** فى فيلمه الرومانسى الحزين « **حلم على ثلاثة** » الذى وضح فيه أثر الأب **أسامة انور عكاشة** وعشقه **لاغانى عبد الحليم** ، وظاهرة الوقوع تحت تأثير الغيبيات والإيمان بالجن والعفاريت ، مثل فيلم « **قرية ميت يعيش** » التى تظهر فيها الحرائق بدون مقدمات ، ويقدم المخرج **حامد سعيد** وجهة نظر مواطنى القرية ثم رأى العلم ، وفضح دور الصحافة التى تروج للخرافات ، وتساهم فى تكريس التخلف بدلا من نشر الوعى ، والتاكيد على التفكير

العلمى والتفسير العلمى لكل الظواهر ، وقد فاز الفيلم بجائزة **سعد نديم** .

٢ ـ مجلة الثقافة والحياة وأفلام الشباب . وهى مجلة سينمائية فصلية أنشأها المركز القومى للسينما فى العام الماضى ، تحت إشراف المخرج التسجيلى **فؤاد التهامى** وقد اشتركت هذه المجلة بالعديد من افلام الشباب مثل فيلم « **عيد** » للمخرجة الشابة **ناهد غالى** والفيلم يبرز التناقض بين مظاهر فرح الأطفال فى المراجيح فى العيد وبين الواقع القاسى الذى يبشرهم بمستقبل مظلم ، والذى يؤكده شريط الصوت من خلال قصيدة لنجيب سرور :

يا صغيرى ما لنا نولد موتى !
مالنا نسقط فى المهد شيوخا !
مالنا نضرب فى الأرض حيارى !
مالنا لسنا نعيش !

وقد فاجأت هذه المجلة الشابة جمهور المهرجان بالفوز بكثير من جوائز المهرجان . فقد فاز فيلم « **فانتازيا** » بالجائزة الذهبية ، وهو فيلم تجريبى عن المسرح التجريبى ، واشترك فى إخراجه أربعة مخرجين من ثلاثة اجيال هم: **فؤاد التهامى، ناجى رزق محمد خيرى ، وناهد غالى** . كما فاز فيلم « **العقدة** » إخراج **فريال عباس** بجائزة التحريك الذهبية ، وهو يعالج مشكلة تزايد السكان ، وفاز بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية فيلم « **الرحيل على ورق** » إخراج **أحمد ماهر** ، وهو يعبر عن أحاسيس طفلة استشهد أبوها فى الحرب ولكنها ما زالت تراسله .

٣ ـ **السينما الليبية** : لم يتوقع الجمهور مشاهدة فيلما ليبيا أصلا ، **فالسينما الليبية** فى بدايتها ولم تفرض نفسها بعد على المهرجانات العربية والدولية ، بعكس **السينما الجزائرية والتونسية والمغربية** . ولم يتوقع أحد لفيلم بلا حوار ، ولا مؤثرات صوتية ، ولا موسيقى تصويرية أن ينال إعجاب الجمهور والنقاد وخصوصا أنه العمل الأول للمخرج الشاب **عبد السلام حسين** ؛ الذى درس المسرح أساسا ، وهو أيضا العمل الأول للمصور والمونتير ، ولمعظم الفنيين فى الفيلم . ورغم هذا فقد نال فيلم « **الوزارة** » إعجاب المتفرجين . يتحدث الفيلم عن الروتين الحكومى وكسل الموظفين وقد استطاعت الكاميرا وحدها مع بساطة أداء الشخصيات أن تعبر عن هذا الكسل الذى فاق كل وصف . وأبرز ما يميز المخرج هو خيال خصب وروح ساخرة . وقد فاز هذا الفيلم بجائزة جمعية التسجيليين المصريين ، كأحسن فيلم عربى .

أما فيلم « **الزواج على الطريقة المصرية** » للمخرجة البريطانية **جوانا هيد** ، الذى استحوذ على أقلام النقاد والصحفيين ما بين مؤيد ومعارض فقد تسبب فى تجاهل النقاد لبقية افلام المهرجان والتى قاربت ١٧٠ فيلما باستثناء فيلم « **اللى باع .. واللى اشترى** » الذى استطاع أن ينجو من هذا التجاهل . هذا التجاهل الذى سبب الكثير من الإحباط للشباب الذين تعبوا وكدوا من أجل أن يحتلوا مساحة ولو صغيرة على خريطة **السينما التسجيلية** : ومن أجل ان يقول لهم أحدا أين أصابوا وأين أخطئوا .

والواقع أن مشكلة هذا الفيلم تنقسم إلى جزءين .

جزء خاص بالبحث النظرى الذى كتبته طالبة قسم الاجتماع بالجامعة الأميريكية **ريم سعد** ، وهذا النوع من الأبحاث موجود منه بالآلاف فى أقسام الاجتماع بالجامعات المصرية فهناك بحوث عن المطلقات والمدمنات والمنحرفات والساقطات وهى بحوث الغرض منها دراسة وحل مشاكل المجتمع المصرى وليس تشويهه وقد تم طبع كثير من هذه الأبحاث

وتـداولها ، وتـدريسها للطلبـة منـذ سنوات طوال فما هو وجه الغرابة فى أن تكتب طـالبة بحثـا عن شريحـة الخادمات ؟ ومن الذى قال أن هـذه الشـريحة تمثـل كل شـرائح المـرأة المصرية .

أما الجزء الخاص بالناحية الفنية المسئولة عنه المخرجة البريطانية فإن الفيلم من النـاحيـة الفنيـة لم يكن يستحق كل هذه الضجة فهو فيلم غير مميز ، بل أقل من العادى فقد أساءت المخـرجة اختيـار العنوان بـاختيـار عنوان مضلل ، وملأت الفيلم بالكثير من الحشو المعاد ، والمكرر مما جعل الفيلم طويلا ويمكن اختصـاره دون ان يتـأثر السيـاق ، كمـا لم تتمكن المخرجة من إحداث التوازن المطلوب بـين الشخصيـات فـأتـت كـل الشخصيـات بـاهتـة إلى جـانـب الشخصية الرئيسية ولو لم تظهرهم المخرجة على الشاشة اساسا لما أحس المتفـرج بأى نقص . كنـا نتمنى أن نرى الابنة فى المصنع وأن نرى الابن فى محـاولات البحث عن عمـل ولكن الكاميرا ظلت محبوسة بين الجدران المغلقـة فـافتقـد الفيلم الحيـويـة والحركة .

أما بالنسبة للمهرجان عموما . فلا أحد يستطيع ان ينكـر ذلك الجهـد الذى قام به رئيس المهرجان ومعاونوه فى المركز القومى للسينمـا ونـرجو من المسئولين فى محافظة الإسمـاعيلية ، وضـع بعض اللافتـات والملصقـات الخـاصـة بـالمهـرجـان فى شـوارع الإسمـاعيلية فلم يكن هنـاك إعلان واحد يشير إلى هذا الحدث الكبير . كما نرجو أن يقل عدد المدعـوين إلى المهرجان الذين لا علاقة لهم بالسينما فليس من المعقـول أن يكـون عـدد الموظفين أكثر من عدد السينمائيين فى مهرجان للسينما .

هناء عبد الفتاح

التجريب .. بين مسرح « الطليعة » القاهرى ومسرح « الورشة » السكندرى

التجربة المسرحية هى فى مجملها اختبار للإبداع ، ووعى بالتجريب . والقيمة الحقيقية لكل عمل تجريبى تنبعث ليس فقط من طموحات مبدعه ، ولكن من الجذور الخلاقة التى تكفل لهذا الإبداع أن يكون اصيلاحيا وتظل التسميات مجرد شعارات جوفاء إن لم يسع هذا التجريب للوصول إلى الجديد ، أو إلى الرؤية الفنية المنتقاة التى تثرى التجربة المسرحية وتضعها ضمن تواصلها التاريخى فى مكانها المتميز .

ولست هنا بصدد دراسة تاريخية عن التجريب فى مصر ، فتاريخه هو تاريخ المسرح المصرى ذاته من يوم نشأته — مهما اختلفت الآراء حول زمن وتاريخ هذا المنشأ — بل ما اعنيه أن التسميات التى تطلق على هذه التجارب ليست بقادرة على أن تجسد لنا ما يرمى إليه مصطلح « تجريب » بدقة ! ! . فهل يرتبط مسرح « الطليعة » القاهرى بتجربته « اقنعة الملائكة » التى قدمها فوق خشبته بمفهوم العمل الطليعى أو التجريبى ؟ وهل تمثل تجربة ورشة المسرح السكندرى ومسرحية « مكان مع الخنازير » مفهوم التجريب المعملى ؟ !

قدم مسرح الطليعة تجارب مسرحية متنوعة لشبان المسرح فى مهرجان مسرحى صغير يشمل العديد من العروض المسرحية القصيرة التى قدمت ومنها « احدب نوتردام » و « الرجل الذى أكل بعضه » و « أقنعة الملائكة » وهذه المسرحية الأخيرة هى أبرزها ، وهى للكاتب المسرحى اليونانى المعاصر نويلبس بيرياليس وترجمة الدكتور إبراهيم حمادة وإخراج المخرج العائد جمال منصور . والتعرض لهذه التجربة يضعنا فى مازق التساؤل النقدى المطروح حول مفهوم التجريب .

— لقد ادركت أن كل شىء فى هذا العالم يعانى من ألم — يستطرد الكاتب المسرحى بيرياليس — وتعلمت أن اعيش وأنا اشعر بأن الموت يحدق فى وجهى فأبطال مسرحية « اقنعة الملائكة » يواجهون

منذ البداية اختيارين اثنين ؟ إما الحياة لمواجهة الموت بقدر كبير من المثابرة والمعاناة المأساوية النبيلة ، وإما الاستسلام لموت محقق دون انتظار . وفى رأيى أن أهمية هذا العمل المسرحى لا تكمن فى المضمون الإنسانى العام فقط ـــ وهو التعاطف مع الإنسان ، مهما بلغت وحشيته وقبحه الداخلى وعجزه عن مجابهة الموت ـــ بل فى الاستخدام الدرامى والمسرحى المتميز للعبة الأقنعة المتغيرة التى يمارسها أبطاله . إن « مارجو » الضائعة و « بيترو » الأعرج ـــ رفيقى الشارع والضياع هما بائعان للأقنعة ، وهى أقنعة للمشاعر الإنسانية ، ولا تعد من خلال رؤية الكاتب اليونانى المعاصر امتدادا للأقنعة الإغريقية ، حيث كانت تارة تعبيرا عن الآلهة أو انصاف الآلهة أو المهرجين ، وتارة أخرى ممثلة للدراما ، سواء كانت مأساة أو ملهاة ، أو مسرحية « ساتيرية » ، بل إن الأقنعة عند بيرياليس تتخذ لها بعدا جديدا أكثر عمقا وأعظم قيمة ، فهى لم تعد تعبيرا عن « الوجه » أو « النوع » أو « الفورم » أو مجرد تعريف للشخصية ، وإنما أصبح القناع جملة هذه الأشياء بالإضافة إلى كونه قرينا للذات ، صنوا للمشاعر الإنسانية ، والمعنى الفلسفى الدرامى الذى أراد به المؤلف فى مسرحيته « أقنعة الملائكة » ، أنْ يؤكده هو أن الوجه لم يعد قادرا على التعبير بنفس القدر الذى يعبر به « القناع » فالقناع هو « الأنا » والنفس التى لم تعد تجد الفرصة للظهور المباشر بمشاعرها الحقيقية وبنجاحها وإخفاقها . وهذه هى مأساة الإنسان المعاصر تجسدها هذه المسرحية بهذه الطريقة المأساوية .

فالمسرحية بهذا المفهوم هى لعبة للأقنعة بكل ما يعنيه هذا المفهوم لطبيعة اللعبة المسرحية ، فهى صراع الأقنعة البشرية أو صراع المشاعر والأحاسيس الإنسانية بل صراع الأضداد ، وتكتسب هذه الأقنعة معناها وترتدى زيها الحىّ ، عندما تلتصق التصاق الروح بالإنسان ، ولا تلتصق فقط بالوجه أو تصبح مجرد « ماكياج » لهذه الروح من الخارج .

حاول المخرج منذ بداية عرضه المسرحى أن ينحو منحى التعبير المتسم بطابعه الوجدانى العاطفى إلى الحد المفرط "Sentimental" الذى طبع أداء الممثلين ، ليصل إلى طابع ميلودرامى اكتسبت المسرحية سمته ، وتعاطف الجمهور خارجيا مع أبطاله ، بل نجح المخرج فى هذا الهدف خاصة مع الشخصيتين الرئيسيتين « مارجو » و « بيتر » المتصارعين ؛ فكل منهما يحاول أن يرضى عن نفسه وحياته بما له من ماضٍ تعس مؤلم . ومنذ بداية المسرحية يقدم لنا المخرج « ملهى ليليا » لبنات الهوى ، و « سلويت » يستعرض من خلاله حالة اغتصاب فتاة ، وبذلك يوجه فكر المتفرج ومشاعره نحو الخط الفكرى الذى يتناوله ؛ وهو استعراض مشكلة اجتماعية أكثر من تركيزه على طابع لعبة الأقنعة المذكورة ، بينما المناخ الذى يغلف المسرحية ـــ من وجهة نظر مؤلفها ـــ هو طابع الكرنفال : حيث الطرقات الأثينية المتعرجة تتسلق سفوح تل الأكروبوليس الشديدة الانحدار .. والأزقة الضيقة والمنازل القديمة بنوافذها ذات المصاريع ، والحانات ، وموسيقى الجيتار التى تمثل ـــ كما يرى المؤلف ـــ « الحىّ اللاتينى » فى العاصمة اليونانية . أما المكان فهو مجرد « حانة من الحانات » ، وليس ملهى بالمعنى المفهوم فى مصر . وبدلاً من أن نفكر فى مغزى لعبة الأقنعة ، نتعاطف مع مآسى أبطال المسرحية ،

وبدلاً من ان نستكشف جوهر المأساة الإنسانية ، وأن نفكر مليا في طبيعة العلاقة الفلسفية بين القناع والانسان ، نضيع في رثاء حزين نشفق فيه على أبطالنا .

من أهم الإرشادات المسرحية التي نستخلصها منها هو أن شخوصها تتحرك تحت بقعتين من الضوء الأزرق والأحمر . واللون الأزرق هو لون الأحلام والهروب من الواقع في المسرحية ، أما اللون الأحمر فهو الواقع الذي يفضح هذه الشخوص ويعريها :

بيتر الأعرج : يبدو لي أنك كنت جميلة في يوم من الأيام ! ... ولكن تحت اللون الأزرق !

مارجو: وتحت اللون الأحمر ؟ !

الأعرج : (يمعن بنظرة في وجهها عن قرب) أنت قبيحة . لا شيء على وجهك غير الخطوط والتجاعيد .

مارجو : وأنت ؟ ألم تلق نظرة على نفسك ؟ وبالأخص على رجليك ؟ قل لي من يريد أن يتودد ويحتمي برجل خشبية ؟ أنت أيها المقعده .. الأعرج ..

فالتجريب إذن في هذا العرض المسرحي ينبع منذ الوهلة الأولى، وحتى آخر لحظة من اللحظات الدرامية له من هذه المعزوفة الرئيسية ، الناشئة عن لعبة الأقنعة / المشاعر الإنسانية ، وكذلك عن لعبة الضوء المسرحي وخاصة اللونين : الأزرق والأحمر المتسيدين على كل الوان الإضاءة الأخرى ، حيث تدور أحداث المسرحية بين هذين اللونين ودرجاتهما ، ليخفيا — عن عمد — ملامح الوجه البشري الذي ضاع داخل سينوغرافية حضارتنا المعاصرة .

إن أنجح اللحظات في هذا العرض المسرحي هي التي استطاع فيها الممثلان الناشئان لمياء الأمير وعلاء قوقة المؤديان للشخصيتين الرئيسيتين أن يقوما معا بهذه الوظيفة : وظيفة اللعب بالأقنعة وتشكيلها .. عندما يرتديانها أو يخلعانها ، عندئذ يتأزم الحدث المسرحي بتأزم المشاعر الإنسانية وينفرج هذا الحدث عندما يرضى كل منهما عن قناعه المصيري ، أو عند تركيب أقنعة متباينة المعاني . أقنعة البهجة والحزن والموت أو الغضب أو التهريج . وتتميز هذه اللحظات بتألقها عندما يتسم أداؤهما ببساطته المتناهية أو في عنفوانه الذي لا يمكن إيقافه ، حيث تتصاعد الأحداث وتتشابك اللعبة ، فيصل العرض في تلك اللحظات فقط إلى ما يرمز إليه المؤلف وإلى ما يريد الوصول إليه . لقد تميز أداء « بيترو » علاء قوقة تميزاً واضحاً ، بهيمنته على أجزاء جسده في مهمته الصعبة وهي تمثيل شخصية أعرج ، وبتباين أدائه التراچيكوميدى ، خاصة عند الانتقال من مرحلة الجد إلى اللهو أو على العكس . فهذا الملمح الإنساني الزاخر بمفارقته الدرامية يختفي عندما ينزلق الممثلون إلى الأداء الميلودرامي البكاء .. فالنص — كمادة يمكن أن يخدع ممثليه ، ويجعلهم يسيرون في هذا المسار ، إلا إذا كانوا على وعى شديد باللعبة وخطورتها « لعبة الأقنعة » — أي اللعبة التي نمارسها كل يوم مع أنفسنا والمحيطين بنا داخل عالمنا اليومي .. وهي لعبة كانت تحتاج في هذا العرض إلى درجة كبيرة من الوعي بها لالتقاطها وإعادة اكتشافها من جديد .. وبها كان يمكن للمسرحية أن تصبح عرضاً تجريبياً متميزاً ! ؟

بقصر الإبداع بالشاطبي بمدينة الإسكندرية شاهدنا مسرحية « مكان مع الخنازير » وهي أول إنتاج لنشاط نادي المسرح بالقصر بالتعاون مع

قسم المسرح بجامعة الإسكندرية .
وأهمية هذا العرض تنبع — فى رأيى — من أمرين : أولهما : هو طبيعة النص الذى يقدمه المخرج محمود أبو دومه وقد ترجمه كذلك(*) والأمر الثانى هو « الورشة المسرحية » التى يسعى فيها المخرج والمسئول عنها لتقديم مسرح تجريبى معملى .

يعد « أثول فوجارد » مؤلف هذه المسرحية — وقد ولد عام ١٩٣٢ بجنوب افريقيا — من المؤلفين المعاصرين الذين يمارسون فن الإخراج والتمثيل ، ويؤسسون الفرق فى إطار مفهوم المسرح التجريبى . ومن اشهر أعماله فى مصر « مات سيزوى بانزى » و « توجوجو » و « رابطة الدم » و « الناس يعيشون هناك » و « بوزمان ولينا » و « الصيف » وقد كتب مسرحية « مكان مع الخنازير » عام ١٩٨٨ وهى تقوم على واقعة حقيقية بطلها الجندى الروسى باڤل ناڤرونسكى الهارب من الحرب فى أثناء الحرب العالمية الثانية قرر أن لا يسلم نفسه للموت فى حرب لا معنى لها ، ويختبىء فى زريبة خنازير لمدة واحد وأربعين عاما ، وتسعى زوجته « براسكوڤيا » طوال الوقت إلى خدمته ، ويظل هو داخل الزريبة يبحث له عن مكان مع الخنازير ، وتصل الأزمة إلى ذروتها عندما يحاول الهرب بعد فترة طويلة قضاها فى الزريبة — من السجن المختار سعيا للحرية المفقودة . فخروجه رهين بألاحتفال بيوم النصر ، حيث يقرر أن هذا اليوم الاحتفالى هو انسب الأيام التى يسلم فيها البطل نفسه للسلطات ، على أمل أن يتأثر أهل القرية بجو الاحتفال والموسيقى والخطب الحماسية ، وربما تستطيع هذه الأشياء ان تؤثر فى مشاعرهم « فيغفروا لى ما فعلته ! » . فليس امام البطل إذن إلاّ الجنون فى الزريبة أو الموت لقاء جريمة هروبه من الاشتراك فى الحرب . والكاتب يسخر سخرية لاذعة من الحرب ، فالسبب الذى من أجله تركها ، هو أنه شعر بعد مرور عامين من هذه الحرب ، أنه — كما قالوا له — لن يعود ! ! . وفى ظل الجوع والبرد والجنون لم يستطع « باڤل » أن يتحمل مدة أطول ؛ فقد كان فى حاجة إلى ليلة واحدة بجوار المدفأة يضع فيها اقدامه المتصلبة فى حذائه الصوفى ،

« وبعدها أكون مستعدا لان أقدم حياتى فداء للوطن ! » ، ولكنه عندما افاق بعد الليلة الأولى أخبرته زوجته أن شهرا كاملا قد مر : « لم يكن هناك فرق — يستطرد باڤل محاورا الجمهور — اليوم مثل الأسبوع مثل الشهر ، هى مجرد أرقام فى الجيش ، تعود إلى نتيجة واحدة ، رصاصة ساخنة فى الرأس » ، لكن المفاجأة أو المفارقة الدرامية ، أن زوجته تدخل عليه معلنة أنهم منحوه وسام التضحية من الدرجة الأولى .. فقد عدوه شهيدا .. بل لقد نُقش اسمه على النُصُب التذكارى ، وتخرج زوجته الوسام من العلبة القطيفة السوداء ، وتعلقه على صدر زوجها . والمفارقة الدرامية الأخرى التى يؤكد عليها المؤلف هى أن الزوجة تصدق الأكذوبة : إن زوجها قد مات ، فتذهب هى الأخرى لتضع باقة من الزهور على النصب التذكارى .. « وقد حمدتُ الله كثيراً — تستطرد زوجته براسكوڤيا — انك لم تخرج ، فهناك الكثير من الناس كان سيحبطهم جدا ظهورك المفاجىء ! » .

وفى المشهد الثانى نكتشف أن الزمن قد مر تباعا .. ويصاب باڤل بحالة من الذهول ، تجعله يقتل الذباب فى أعداد كبيرة ، لكنَّ فراشه ملونة تدخل عالمه « الزريبة » فيشعر بالجمال والبهجة ، كما يشعر بالخوف

عندما تقف الفراشة على رأس خنزير فى الحظيرة ، فيلتهمها على الفور ، مما يسبب له حالة من الهياج والثورة ، فيقتل الخنزير .

ــ جميل أن تتذكرى شيئا جميلا ، واحدة من هذه الفراشات دخلت إلى هنا بطريقة ما وأخذتْ تطير ، فقلتُ لنفسى سأحاول أنْ أمسكها وأخرجها من الزريبة ، فهذا ليس مكانا لفراشة أن تطير فيه ، عندما أوشكتُ أنْ أمسك بها أحسستُ أنَّ بداخلى شيئا قد مات منذ زمن بعيد !

يقرر باڤل الخروج من الزريبة فى المشهد الثالث ، فهو يكاد يختنق من وجوده بها ، إنه فى حاجة لهواء نقى .. وتقرر زوجته أن تساعده على الخروج ، بعد أن يتقنع فى زىّ امرأة ويأوى أهل القرية لفراشهم ، ليستنشق الهواء الصافى ، ويعود بعدها إلى سجنه الاختيارى إلى الزريبة . لكنه عندما يخرج ، يسكره الهواء النقى ، والنجوم المرصعة ، والزهور المعطرة ، فى ليلة صيفية دافئة .. ويحاول « باڤل » أن يحتضن الهواء ويضعه ملء ذراعيه .. مترنحا من تأثيره ونفوذه ، وزوجته تتبعه فى ذعر . إن باڤل لا يعود إلى البيت ، إنه ينحرف نحو الميدان الكبير فى القرية ، وتحاول زوجته إيقافه : « فالنسمات الزمنية التى تهزوجدانى ــ يستطرد باڤل ــ تحرضنى رغما عنى : هناك رغبة ملحة تدفعنى لذلك ! » ، وتحذره زوجته بأن لا يذهب إلى قارعة الطريق عندما يطلع الفجر ؛ فالشرطة ستعتقله وتحاول إعادته للبيت أى إلى الحظيرة . وإلا فستعود بمفردها ، ويقترح باڤل أن تنتظر معه حتى الشروق ثم يعودا معاً ؛ إنه يريد أن يرى أشعة الشمس وهى « تلد يوماً جديدا » . ولم تساعده الشمس ولا الهواء النقى ولا الضوء الأول من النهار الذى أوشك على الظهور ، فى أن يحتفظ بشجاعته لمواجهة عجزه عن استقبال ذلك العالم الجديد الذى تركه ، فيسرع عائدا إلى البيت وراء زوجته .

وفى المشهد الرابع والأخير يُضاء المسرح على الزريبة ، وزوجته (براسكوڤيا) تنتظر ، يدخل باڤل مشعثاً يائساً ، لا يقوى على التقاط أنفاسه ، يبدو أنه ركض مسافة طويلة ، لكنّ عودته النهائية جعلت بطلنا يقع بين اختيارين : إما أن يصبح عضوا فى الحظيرة ، مستسلماً لعالم الخنازير ، فيتحول واحداً منهم ، وإما أن يتوقف مجابها نفسه وعالمه ، حتى لا يصبح جزءا منه .

يذكرنا هذا الموقف « بخراتيت » يونيسكو ، حيث يجابه بطله « بيرانچيه » محاولات التغيير البشرى ، وتحويل المجموعة البشرية إلى خراتيت ، إنه يرفض أن يكون عضوا فى القطيع الذى يحيا فيه .. ويقوم « باڤل » بالاختيار نفسه ، فيحرر نفسه بعد أن يحرر خنازيره من عقرها .. من مكانها .. حيث يفتح الأبواب فتخرج الخنازير حُرةً .

باڤل هيا .. ألا تشمون رائحة الحرية ؟ هيا .. إلى الخارج .. هيا ! ! .

إن باڤل يشعر فى اللحظة التى تعبر فيها الخنازير مصراعى باب الحظيرة إلى عالم الحرية .. بأنه كان يريد أن ينضم إليها .. لكنه فى اختياره للحرية ، يختار الموت .. فالعقاب ينتظره .

باڤل : حتى لو كان عقابى الحرق ، فحسبى أن عينى ستلتقيان بعيون الرجال ، وهم يصوبون بنادقهم إلى رأسى ، ستكون عيونهم وطنى !

ويقرر باڤل أن يُسلِّم نفسه ، لكنه يشعر كما تعلق زوجته :

ــ « لقد وهبنا أنفسنا لضوء الشمس التى كنا نحلم بها أمس .. هيا بنا .. هيا ! ! » .

وتنتهى المسرحية بهذه النغمة الصوفية الحزينة التى ندرك من ورائها عمق المأساة التى يمر بها اثنان من البشر ، لأنهما ينشدان الحرية فى زمن قتلتْ فيه الحرية ، والأمل الوحيد فى العثور عليها هو فى أن يتحررا من خوفهما الداخلى .

إن أثول فُوجارد ــ المؤلف الأفريقى الذى يكتب بالإنجليزية ــ قد تأثر تأثرا واضحا بمؤلفين مسرحيين عالميين أخرين ، من بينهم سارتر فى « سجناء أَلْطُونا » حيث يحاكم « فرانز » بطل المسرحية نفسه أمام نفسه ، وأمام العالم كله ــ متهما وقاضيا ، باحثا عن معنى لمسئولية اشتراك الجندى ، فى مذبحة الحرب النازية التى لا معنى لها ، وبطل مسرحيتنا « باڤل » هو نفسه فرانز الذى يحاكم نفسه منذ المشهد الافتتاحى وحتى المشهد الأخير فى سلسلة متتابعة من المواجهات التى لا تنتهى . والمؤلف متأثر كذلك بمسرحية « ثورة الموتى » لإروين شو التى يقوم فيها المؤلف كذلك بمحاكمة قادة العالم وزعمائه ، وكل المتسببين فى الحرب التى راح ضحيتها أبطال المسرحية ، فقاموا من قبورهم كالمسيح ليتساءلوا عن السبب الذى من أجله قُتلوا ؟ ! و « باڤل إيڤانوڤيتش » هو واحدٌ من هؤلاء الضحايا الذين كتبْ عليهم الموت وهم أحياء .. وبقيت الحياة شاهدا على موتهم . المسرحية بهذا المعنى قراءة جديدة لتراث الدراما العالمية ، وتواصلٌ له ، وتصبح مسرحية (فوجارد) فقرة من سلسلة متصلة الحلقات لفنون الأداء التمثيلى وأساليبه فيما يخص مسألة « المونولوج » المنفرد ، والحوار الثنائى المشحون بإيقاع توتره الدرامى ، ولحظات الصمت التى تمثل الفواصل بين الأحداث الدرامية . *

فى رؤية فنية تتسم بالأصالة ، والقدرة على التجريب فى فنون الأداء ، استطاع المخرج محمود أبو دومة فى مسرحيته التى ترجمها بنفسه ، أن يحقق شيئا نادرا فوق الساحة المسرحية ، وهو العمل المسرحى المعملى الدءوب داخل ورشته المسرحية الصغيرة . فلم يعدْ الإخراج لهذا العرض المسرحى ، مجرد نتيجة نهائية للبروفات اليومية ، ولكنها محصلة لتدريبات معملية تترك مساحة عريضة للممثل للتدريب ، واكتشاف نفسه . لذلك يُصبح العرض تتويجا فنيا للتدريبات . هذا فى رأيى أهم ما فى هذه التجربة ، فالقضية هنا ترمى بالدرجة الأولى إلى تجريب وسائل جديدة ، لفنون الأداء المسرحى بوعىٍ بضرورتها وإمكانياتها ، لتغيير القوالبِ الثابتة للأداء المسرحى فى المسرح المصرى . يصبح التجريب هنا بنادى المسرح السكندرى أكثر وضوحاً فى الهدف والرسالة مما رأيناه فى « أقنعة الملائكة » بمسرح الطليعة القاهرى . فالمخرج « أبو دومة » ــ وهو المسئول عن هذه التدريبات فى ورشته المسرحية ــ يحاول تجريب أساليب فنون الأداء لمدارس تمثيل عالمية . وأعنى بها تلك المدارس التى

تبحث عن « الحقيقة الفنية » فى الأداء المسرحى وعلى رأسها مدرسة « ستانسلافسكى » الروسى وبحثه عن هذه الحقيقة بفضل المعايشة الداخلية للدور الممثَّل ، ومدرسة « جروتوفسكى » البولندى وبحثه عن الحقيقة من خلال ممثله وعلاقته بالمساحة المسرحية ، وتحديدالعلاقة الأخرى التى تربط بينه وبين وسائل التعبير المختلفة : حركة الجسد والنبض والصوت والنبرة وغيرها من العناصر المسرحية فى لغة التعبير الفنى للمثل . وإذا كان الممثلان « أيمن الخشاب/باڤل و « عواطف إبراهيم/براسكوڤيا » قد بحثا عن

هـذه الحقيقـة بفضـل المعـايشـة الداخلية لدوريهما ، فإننا لم نشعـر بتـدخل مفـردات المخرج المبـاشر فى العرض المسرحى ، وإنما بمساعدته الهـامة لممثليـه للـوصـول إلى هـذه الحقيقـة دون أن يفـرض نفسـه عليهم . لقد وفق المخرج فى أن يخلق مناخا ، حالة تحيل الكلمات إلى حركة تتنـاغم مع المسـاحـة المسـرحيـة ، وصمتاً مؤثرا هـو أحيانـا أعظم من الكلمـات . ولـذلـك نحـن نـؤكـد استفاداته الصحيحـة منذ البـداية بتقنيـات ستانسـلافسكى وبالمنهـج المعملى لمسرح جروتوفسكى للوصول إلى هذه النتيجة ولم تخل هذه التجربة من التكامل الفنى للإيقاع المستمر فى مداره ومحوره منذ بدايـة التجربـة وحتى نهايتها . وفى رأيى أن مشكلة هـذا العرض هـو احتـرام المخـرج الحرفى لنص المؤلف وتقديمه كما هو مما تسبب عنه شعور المتفرج بالملل . كان من الممكن علاجها لو تم اختصار بعض المونولـوجات وحـذف البعض الأخر . والملاحظة التالية هى تزايـد شحنات حالة التوتر والتشنج أحيانا فى معـايشـة الممثلـين ، والـوصـول بأدوارهم إلى حالة الاندماج الكامل ، ممـا أضفى عـلى العـرض فى بعض المناطق قدرا غير ضئيل من الافتعال ، كان يمكن التخلص منه لو أن الممثل أحسّ بـأنـه داخـل الـدور الممثـل وخـارجـه فى آن واحـد ، مـؤديـا ومعـايشـا ، خـاصـة أن الـديكـور الأساسى وهو الزريبة كان مرسوما على اقمشة ، مما أضفى إحسـاسا بـأن ما نراه هو حلية زخرفية وليس واقعاً فعليا ، وأن الحظيرة ما هى إلاّ علامة من العلامات الرامزة ، أكثر من كونها مكانا وبيئة واقعية .

* * *

إن تجـربة ورشـة الأسكنـدريـة المسرحية رئـة من الرئـات الطبيعية تحاول أن تستنشق هواء نقيا ، تثرى بـ الحركة المسرحية المصرية وتنقيها من الفساد وتقف بجوارها . وأملنا أن تستمر هذه الورشة فى رسالتها مع كل التجـارب الأخرى البـاحثـة عن فن المسرح الذى تاه فى استشراء النزعة التجارية وفى التجـريب الفوضـوى المجانى !

(*) انظر مجلة المسرح عدد ٢٦ نوفمبر ١٩٩١ .

متابعات

ماجد موريس إبراهيم

ليـــالى الحلميـــة

رؤى نفسية فى الحياة والأحياء

" إذا كان العالم أقوى من الإنسان ،
فإن معنى العالم هو بلا ريب أقوى من العالم "
أندريه مالرو

ان الـرؤية النفسيـة للفن ليست بـالعمل الجـديد كـل الجدة إذ أنـه لا يمكننا بأى حال ان نفصل الإبداع عن المجـال النفسى لكـل من المبـدع والمتلقى .. وقـد يسـال سـائـل .. وما هو دور المتلقى إذا كان العامـل النفسى أساسا لـرؤيتنا ؟ فـأقول إن العمل الفنى لا يكتمل ولا يلقى صداه إذا اغفلنا المتلقى . ومن هنا يصبح الخطاب الموجه إليهم خلال الرسالة الفنية الإبداعية هو بلا شك شـديد التأثر بطبيعتهم كما انه شديد الدلالة عـلى طبيعـة الفنـان . ليس الفنـان بشخصـه ولا المتلقى بشخـصـه ولكن بحكم كونهم جميعا عناصر من بيئة حضارية ذات بعد تاريخى .

ارانـا نتحـدث عن خطـاب وعن رسـالـة . نعم فـالفن هـو أسلـوب للتخاطب ،هو محاولة للتواصل بـين البشر ، فإذا كانت الأفكار تنتقل عن طريق الكلمات وهذا مستوى للتحليل والرؤية ، وإذا كان الوجـدان ينتقل عن طريق الإبداع وهذا مستوى آخر مـن مستـويـات الـرؤيـة ، فـإن « تولستوى » يدخل فى دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية أو أن يـوصل إلينـا حاجاتهم الباطنية بما فى ذلك اغانى المهد وشتى ضروب الرقص الشعبى وسـائر التقـاليد وصـور المحـاكـاة والطقـوس الـدينيـة والاحتفـالات الوطنية .

إذا كـان العمـل الفنى جيـاشـا مشحونا بالعاطفة وغنيا بـالانفعالات يتوه المتلقى والناقد معا فى خضم هذا البحـر الـذى يستهـوى المشـاعـر والاحـاسيس وتحجـب الـدمـوع والآهات عنا متعـة الرؤيـة الحقيقية والعميقـة للفن ، وكذلـك قد تنحصر الـرؤى النفسية فى محـاولة دراسـة المعادلة الشخصية للفنان المبدع هذه المعادلة التى تقحم نفسها فى صميم العمل الفنى ، وهذه المعـادلة ليست بالشىء الجوهرى حيث انه كلما ازداد اهتمـامنا بهـا قل اهتمـامنـا بـالفن نفسه .

الفنان ليس إلا أداة فى يد قوة عليا لا شعورية هى (الشعور الجمعى)

على حد Collective unconscious افتراض « يونج » — .K. y. Jung وهو واحد من الفرويديين المجددين — ويونج يرى أن للعملية الإبداعية صبغة أنثوية.. حيث ينبع العمل الإبداعى من أعماق اللاشعور أو من ملكوت الأمهات على حد تعبيره ، وحينما تصل القوة الإبداعية لدرجة النضج فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم حينئذ لحكم اللاشعور ، فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتنهل من ينابيع الماضى النفسى العميق .

بهذا المفهوم يتمكن « يونج » من محاولة التقريب بين الإبداع الفنى الذى يحدث حال كون الفنان يقظا وبين الحلم الذى يأتى حال كون الإنسان المعادى نائما . كلاهما تحكمه نفس الآليات من: رمزية Symbolism وتكثيف Condensation ، ونكوص Regression وإبداع Creation

فى هذا الإطار أزعم أننى سوف أقرأ العمل الفنى الدرامى التليفزيونى الذائع الشهرة والنجاح « ليالى الحلمية » ، ليس بعين الناقد الفنى ولا الباحث الاجتماعى ولا الدارس السياسى فلكل من هذه المجالات قارئوه ورواده أما من الناحية النفسية فسوف أحاول عدم الوقوف عند القراءة النفسية بإسنادها للمجال النفسى للمبدع « أسامة أنور عكاشة » ، حيث أن قراءتى هى محاولة لفهم المعنى الكامن الذى قد لا يكون المؤلف نفسه واعيا به ، ومحاولة لفك الطلسم الرمزى الظاهرى الذى اشتركنا كلنا فى متابعته والاستمتاع به للوصول إلى منطقة مشتركة بيننا جميعا — مبدعين ومتلقين — أنها محاولة للوصول من خلال الفن إلى شعورنا الجمعى الذى قال به « يونج » ... دعونا معا نحاول الانتصار على معنى العالم من خلال الفن الذى هو باب فردوس النفس الإنسانية .

الخوف من المجهول ، والخلاص أيضا :

فجأة وبلا مقدمات يأتى من الاسكندرية الطفل « طاهر » ابن « سماسم ».فيثير زوبعة فى عائلة « زينهم السماحى » تكون هى بداية اختفاء « سماسم » ، وأيضا فجأة يظهر ولد الأسطى « شاهين » يرجع تاريخه إلى الفترة التى هرب فيها إلى الصعيد . وفجأة أيضا ولكن بتمهيد ما يظهر وليد صغير للعمدة « سليمان غانم » بسبب ما يسبب من قلاقل فى هذه الأسرة .

أن ما يثير التفكير بالنسبة لهؤلاء المواليد الثلاثة لا ينحصر فى عنصر المفاجأة ولكن أيضا فى عنصر الشك فى صحة النسب وفى الشرعية ، وهذا هو المخيف . فالخوف والاضطراب الذى أثر بقوة على حياة الأسر الثلاث ليس مكمنه عنصر المفاجأة بقدر ما كان مكمنه إعادة التفكير فى شرعية وجودهم وصحة نسبهم . إنه خوف مرتبط بوجه من الوجوه بالحياة الجنسية يذكرنا على التو باجتهاد « فرويد » فيما يعرف باسم Castra-tion anxiety أو « الخوف من الإخصاء » وهو نوع من الخوف متفاعل فى حياتنا سواء أبينا أن نعترف به فغضضنا الطرف عنه أم رضينا وأحسسنا به . إنه الخوف الذى يتبدى فى حرصنا على استمرار الحياة وهلعنا من كافة أشكال الإيذاء الجسدى و « الخوف من الإخصاء » يعتبر فى مدارج الخوف النفسى اللاشعورى أكثرها بدائية وأقربها إلى النكوص .

ولا يعادل الخوف من النكوص الجنسى العام والمفاجىء سوى ظهور « علام السماحى » أيضا فجأة وبلا مقدمات ليضع الأمور فى نصابها ويعيد للحارة تقاليدها واحترامها . ظهر « علام » بدون أى مجهود أو

حتى توقع من أهل الحلمية جميعهم على اختلاف انتماءاتهم الثانوية . وكأن الرسالة اللاشعورية تقول أن الخوف البدائى الذى يهددنا فى أى لحظة لا يعادله سوى المخلص القوى الذى يأتينا أيضا بلا رغبة شعورية أكيده منا . أى أن الخوف من الجنس تعادله قوة الأنا العليا .. المثل والتقاليد والأخلاق . مستوى من نكوص إلى مالانهاية يعادله قدر كبير من الاحتياج اللاشعورى إلى السمو المثالى .

لم يكن ظهور « علام السماحى » قد مهد له على مستوى الأمنية المترقبة الشعورية فى النفوس وهذا يشير إلى اشار إلى مرحلة غاب فيها دور المثل والقيم حتى عن كونها مجرد مفردات يتعامل معها التفكير الجمعى وهنا تكمن المأساة الحقيقية التى لا ينقذنا منها إلا إرهاصة ظهور « علام السماحى » فنا للواعين وحلما للنائمين .

وفى هذا الاطار نجد أنه من غير المستغرب أن يتشيع المؤلف لعصر « جمال عبد الناصر » . ألا يوجد ثمة ارتباط بين دور كل من « جمال عبد الناصر » وعلام السماحى » .. بالتأكيد يوجد . والحماس لعبد الناصر وظهور علام السماحى كلاهما كان حتمية نفسية ليس للمؤلف فيها محض اختيار ، لقد كان المؤلف هنا أداة فى يد اللاشعور وأجبرته كل من شخصيتى « عبد الناصر » و « علام السماحى » على الظهور بهذه الكيفية ، إنه شىء شديد الشبه بما قاله « يونج » عن « جيته » ... « جيته لم يخلق فاوست ولكن فاوست هو الذى خلق جيته » وقد كان فاوست رمزا يفسر لنا حاجة الروح الألمانية فى عصر ما إلى الهداية والإرشاد من جانب الرجل الحكيم المخلص والمنقذ .

اخوة .. نعم ، أشقاء .. لا

عادل وعلى وسليم البدرى أخوة من أب واحد ولكن من ثلاث أمهات . وزاهر وزهرة ابناء سليمان غانم من وصيفة ونازك السلحدار . وطاهر وقمر ابناء سماسم ولكن من والدين مختلفين .

الدكتورة فاتن وزينهم الصغير كلاهما منتسب للأسطى زكريا ولكن من والدين مختلفين .

هل هى محض صدفة أن تكون بهذه الدراما هذه الأمثلة من الأخوة غير الأشقاء ؟ لا فكل هذه الشخصيات هى جزء هام من النسيج الحى للعمل الفنى . يختلف فلان وعلان فى الأب ولكن الكل تجمعهم أم واحدة ، أو أن لكل منهم أما ولكن يضمهم أب واحد وفى النهاية يتعاملون على المستوى الإنسانى بروح الأخوة .

أنها ظاهرة الاعتراف بنوع من الارتباط والتأكيد عليه مع الوعى الحقيقى بوجود اختلافات حقيقية جزئية والقبول العام لهذه الاختلافات . وهذه الظاهرة لا يمكننا أن نفترض أنها توجد هكذا فى كل البشر وفى سائر المجتمعات . إذ أن درجة استيعابها إدراكا والتصرف بمقتضاها سلوكا يتفاوتان من إنسان لآخر ومن حضارة لأخرى ويمران بمستويات عدة مضطردة فى الارتقاء أو الانتكاس .

إن الاشتياق لرصد نمو هذه الظاهرة يدفعنا إلى الرؤية الواعية للطفل الكائن بكل منا ... الطفل لا يقبل أن تجمع أمه بين رعايته وبين ارضاع الوليد الأصغر فالطفل يرى على المستوى الإدراكى أن أمه هى أمه هو ولا يمكن أن تكون أما لكائن ما غيره . العقل البشرى فى هذه المرحلة البدائية من النمو يرفض الاعتراف بالازدواجية فى الادوار ، أنه عقل لم ينم بعد ولكن المسار الطبيعى للنضج يفسح الطريق أمامه للقبول بهذه الازدواجية على المستوى المعرفى

والإدراكى حتى لا يستهجن تعدد الأدوار بالنسبة للشخص الواحد إلى الدرجة التى يقبل فيها هو شخصيا دوره كابن وكأب وكزوج وأخ فى نفس الوقت وهذا هو جانب مهم رصده « جان بياجيه » J. Piaget فى رصده لتطور النمو المعرفى .

أما على المستوى الوجدانى ، فلنعد مرة أخرى إلى الطفل الكائن فى لا شعور كل منا .. عندما يضرب الأب ابنه يأخذ الأب فى عينى طفله صورة من صور الشيطان ويصبح أقبح من فى الوجود ، وعندما يصطحب الأب ابنه فى نزهة أو يمنحه بعضا من الحلوى يصبح هذا الأب ذاته هو صورة الإله المحب للخير . إنه تخبط وعدم استقرار للمشاعر تجاه الشخص الواحد وهذا هو ما يعرف بالتناقض العاطفى ambivelence وهذا الموقف الوجدانى يسير خطوة خطوة فى طريق النضج إلى أن يشعر الابن بأبيه خيرا بوجه عام مؤدبا فى بعض المواقف ، أى أن يقبل الابن آباه بما فيه من عطاء وتأديب وهذا ما نطلق عليه التكامل العاطفى integrated ambivelence وبالطبع هذا ينصرف على كل مشاعرنا المتناقضة نحو كل من يعيشون فى مجالنا النفسى فنتقبلهم ككل مع وعينا بما يشوبهم من مساوىء . فالقبول هنا على المستوى الإدراكى لثنائية أو ازدواجية الأدوار متوازيا مع القبول على المستوى الوجدانى هو حصيد رحلة طويلة من الرقى المطرد وليس وليد الساعة أو الصدفة .

إن قبول الأخوة غير الأشقاء يمكن فهمه فى إطار ما يتسم به المجتمع الناضج من integrated ambivelence وهذه الدرجة من النضج هى بذاتها التى تحكم وضع « كمال خله » عنصرا فعالا ومؤثرا فى نسيج المجتمع . فكما قبل الأخوة بعضهم البعض بالرغم من اختلافهم فى الأب أو فى الأم . قبل المجتمع المصرى إسهامات مواطنيه جميعا سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، ليس اضطراراً ولا بشكل عارض وإنما نضجا نفسيا على مستوى الوجدان والادراك . إن هذا القبول هو سمة للعين التى ترى فى اللوحة جمالها وروعتها بالرغم من تباين الألوان والعناصر التى تتناقض وتتداخل اعتراكا واتحادا ليس قبحا ولكن جمالا وحسنا .

لا يوقظنا من لذة استمتاعنا بتأمل هذه اللوحة الفنية سوى كم ضخم من الطلاق والزواج المتعدد فما هى العلاقة بين هذه الظاهرة وبين ظاهرة النضج التى سبق أن تناولناها ؟ إن انهيار رباط الزوجية لسبب أو لآخر هو إعلان عدم القبول المتكامل للطرف الآخر نتيجة ما يظهر فيه من عيوب أو ما يكتنفه من نقائض . وعلى الرغم من أن الأخوة قبلوا مفهوم الأخوة رغم كونهم ليسوا أشقاء فقد فشلوا فى الحفاظ على نفس الدرجة من النضج حال كونهم أزواجا وزوجات ، وهم وإن كانوا فى أعماق نفوسهم يؤمنون بإمكانية التعايش رغم وجود الاختلافات إلا أنهم خانوا أنفسهم بعدم الحفاظ على نفس القيمة لسبب أو لأخر ، وفى نفس الإطار إذا كان عدم استقرار الزواج وشيوع الطلاق بين أبناء الحلمية مقابلا على وجه من الأوجه لنضجهم الفكرى والعاطفى ، فإنه لا يقابل دور « كمال خله » الحى والفعال فى مجتمع الحلمية سوى عدوان توفيق البدرى الصغير على مكتبة أنيسة أو ثقافة الأمة .

هى هنا ... هو هناك
مفهوم العدوان على الرجل والمرأة

على مستوى الرؤية الميكرسكوبية تبدأ الحياة بأن يغزو الحيوان المنوى الذكرى — بعد رحلة طويلة متعددة المسالك — جدار البويضة الأنثويه ليخصبها ، وعلى مستوى العين المجردة يقتحم العضو التناسلى

الذكرى عضو التناسل الأنثوى أيضا لتبدأ الحياة أو للاستمتاع بلذة هى مرتبطة باستمرار الحياة .

وإذا ابتعدنا أكثر نجد ان الرجل دائما هو العنصر القادم والغازى وأن الأنثى دائمـا هى العنصر المستقـر والمرحب . وفى هذين الدورين يجد كل منهما حياته وحيويته عمقا ووجودا . وفى الحفـاظ على هـذين النمطين من الدور الأزلى الذى يحكم النوعين يتم الحفاظ على كيان كل منهمـا . أما فى سلب أو محاولة سلب أى من النوعين لحقيقة النمط الذى هـو منوط بـه فى الحيـاة ففى هذا تعطيل لكيـان أى منهما عن الاستمرار فى الحيـاة . أو بمعنى آخر هو عدوان على الحياة ليس هذا فقط ، وإنما هو عين التدمير .

فى ريعان الشباب رفضت زهرة أن تـرافـق عـلى البـدرى فى رحلتـه الدراسية ـــ وقد كانا طرفين فى علاقة حب رومانسية مثالية ـــ طلبت زهرة الاستقرار فى مكانها لتطلعها لدور فى الصحافة أضحى وشيكا . وتمسكها بهـذا هو عـين حفاظهـا على دورهـا الانثوى ورغبتها فى حياة مستقرة وفى نزوعها نحو احتواء الآخر .. فالأنثى تجـد نفسهـا هنـا والآن ... وعـلى البدرى بدأ هو الآخر طموحا مغامرا راغبا فى غزو مجـال متسع من العلم والمعرفة وهذا ما هو متوقع منه ولكن كـان نكوصـه وعدم استمـراريته فى محاولته واحجامه عن السفر ، خيانة للدور الذى كان من الممكن أن ينعش حياته . وكـان فى هذا الاحجـام عين التدمير لذاته وكيانه . هذا هو بالضبط عكس مـا حدث مـع أخيـه « عـادل البدرى » ، فعندمـا رفضت « قمر » اصطحـاب « عـادل » فى رحلتـه الدراسية طمعا فى استتباب موقعها فى سلك الجامعة كان « عادل البدرى » نمطا للسلوك الـذكرى .. هنـاك وفى المستقبل وكانت « قمـر السماحى » هى الأنثى استقرارا هنا والآن . ملك « عـادل » ناصيـة دوره الذكـرى فى الحياة فحقق أحلامه بدرجة كبيرة من التوازن . هذا التوازن الذى افتقـده « على » وراح العمر كله يلهث وراءه لهث المنتحر وراء حياته التى كانت .

طـاهر يـرغب فى الـزواج من د . فاتن ، وفاتن فى هجرتها من الحلمية الى الـزمالـك تسعى إلى الاستقـرار المادى فى كنف والدتها « حمديه » ، وطاهر فى تمسكـه بالحلميـة مغامـر بالاستقرار المادى فى مقابل قيمة أن يكون هو اليد العليا . نفس العـلاقة تتكرر .

ولكن كل هذه ارهاصات لم تفجر بعـد بصـورة واضحـة كيف يكـون العـدوان مدمـرا عنيفاً عـلى الرجـل وكيف يكون ساحقا ماحقا للمرأة ، فى تزامن ليس خاليا من الدلالة . يطرد « على البدرى » والده « سليم باشا » من مجموعة شركاته ، ويحجز أبناء العمـدة عليه بـزعم اضطراب قـواه العقلية . وفى الحديثين كليهما عدوان مكمنه تقليص القدرة عـلى الاقتحام والغـزو فـالـرجـل المقتحم الغـازى المهاجم بطبعه يتم تدميره باقصائـه عن دوره فى الحياة أى بتقليم اظافره ويحد حركته الحرة جوهر حياته .

والأنثـى المستقـرة ، المستقبلـه والمرحبة والمستحوذة الاحتوائيه يتم تدميرها بسلبها حقها فى ممارسة هذا الدور والحياة فيه وبه ... عندما طرد « مازن » زوجته « نازك السلحدار » من بيتها ، هو فى الواقع لم يطـردها ولكنـه نزع نفسـه هو من مجـالهـا الاحتوائى والاستحواذى ، وكان هو آخـر الـرجـال الـذين مكنـوهـا من الإحسـاس باحتفـاظها بحيـوتهـا ، وعنـدما يحـرمها « مـازن » من هذا الدور ويجبرها على أن تـرى نفسها خاليه الوفاض فإنه بهذا يفتح عينيها على حقيقة غـروب شمس الحياة عن أفقهـا . وعندمـا ينـزع « مصطفى رفعت » نفسه من مجال « حمـديه » بـرغم تـوسلـه الظـاهـرى للطـلاق

بشروطه ، ويتبدد بعده أملها فى الاستحواذ على « سليم باشا » ، ينهار المجال الاستحواذى لحمديه ، يبتعد عنها كل من يمكنهم أن يعطوها أسباب الحياة ومقوماتها .

كان العدوان الحقيقى على سليم وسليمان فى حرمانهم من قدرتهم على التسلط والغزو ، والنهاية الحقيقية لنازك وحمدية كانت فى انعدام قدرتهما على السيطرة والاستحواذ .

العلاقة بين الرجل والمرأة .. سؤال لم يجد جوابه فى العمل الدرامى إذا ماشاء الكاتب أن يجيب عليه فى جملة شافية وافيه ، وربما هو فى حقيقة الأمر فى حيرة من سبب تداعى هذه العلاقات وتلاحقها ، وقد نحسن صنعا إذا ما وضعنا نصب عينيه أن التكرار هو دليل على ما يؤرقه على المستوى الشخصى وإن كان التركيز عليه يبعدنا كثيرا عن لذة التأمل العميق .

أوزوريس وآخرون :

بدأت النهاية المأساوية للمخلصين أو لمن شرعوا فى سلوك طريق الانتماء المخلص الشريف للوطن باغتيال « عاصم السلحدار » بعد أن أطلع مسئولى الامن على خطط تهريب السموم البيضاء إلى شباب مصر ، ولا نفيق من هذا الحدث الدرامى الا بتفجير طائرة « الكابتن حازم » وقد كشف كل أوراق هذه الشبكة العالمية .. ولا نكاد نلتقط أنفاسنا الا ونحن نتلقى العزاء فى « ناجى السماحى » قمة الإحساس بالضمير الوطنى وبالنقاء المخلص العادل معصوب العينين .

ولابد لنا ونحن نتناول هذه الأحداث الدامية بالبحث أن نتجاوز مرحلة الرؤية السطحية المتشائمة حينا والرافضة لأسلوب الإدارة السياسية أحيانا أخرى .. لابد من التجاوز إلى مستوى من البحث فى ضميرنا الكائن فى لا شعورنا الثرى المتسع العميق الذاخر ، فى فلتات اللسان وأخطائه التى تفصح باستمرار عما نجتهد فى اخفائه وطمسه .. فى ضحكة عالية وابتسامة عريضة تنتهى بكلمة « اللهم أجعله خير » .

ظهرت تباشير كشف كل المخططات التى تستهدف مصر ، وأصبحت كل خيوط المؤامرة واضحة وفى متناول الأيدى ولكن ما تلبث هذه الخيوط أن تنقطع وينوه الجميع مرة أخرى فى محاولة التقاط أولها ورصد آخرها . فى محاولة جمع أشلاء الحقيقة مرة أخرى لتبدو أمامنا كيانا جليا يشفى غليلنا ويروى ظمأنا للوضوح والكليه يضمد جراح أشلائنا المبعثرة ويداوى آلام غياب الحقيقة .. غياب « أوزوريس » عن « إيزيس » .. اغتيال « ست » إله الشر « لأوزوريس » ملك الخير الذى يحكم مصر بالعدل .. بعثر اشلاءه .. « إيزيس » تبكى وتدمى قدماها بحثا عن أشلاء « أوزوريس » ولا تريد أن تتعزى لأنه ليس بعد بموجود .

هيهات للمعرفة البشرية أن تزيح النقاب عن سر الحياة ، أما الحدس الفنى فإنه عين مفتوحة على أعماق النفس البشرية والوجود الإنسانى ، عين مفتوحة على فردوس الحياة ، من يدرب بصيرته على الرؤية من خلالها يستطيع أن يفهم معنى الحياة .. يقول « مالرو » « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم » ويمكننا أن نقول أن فهم الفن يمكننا من فهم ما تعنيه الحياة وحينئذ نصبح أقوى من العالم .

هشام ابراهيم

آخر أعمال منصور محمد : الموت فجأة !

« منصور محمد » واحد من ابناء هذا الجيل المثخن بالإحباط والهزيمة ، هذا الجيل الذى تفتحت عيناه على بقايا حلم كبير لم يصمد ، لهشاشته ، أمام معاول أصابت جسد هذا الوطن وروحه ، وأصابت معهما ، فى مقتل ، بكارة عقل وروح هذا الجيل الغض .. جيلنا ، وكان على هذا الجيل - إذن - أن يواجه التيه العام والتيه الخاص بأشكال شتى : أن يمعن فيه ، ويلوذ بالمستقر من أبنية مهترئة فى سبيلها إلى الانهيار ، قانعاً بالصمت والاحتماء بالظل الواهن ، أو أن يتلمس طريقاً غير ممهد ، محاولاً اكتشاف الحلول بإعادة تأمل الذات ، والواقع ، والاداة ، غير مستسلم للحلول الجاهزة ، والتى لم تعد قادرة على تقديم إجابات لأسئلة الواقع والفن على السواء ، مصيباً حيناً ، ومخطئاً احياناً ، فلقد أمعن فى التيه من أمعن ، ولاذ بجبل الجدية والعمل من لاذ .

و « منصور محمد » واحد من الذين حلموا بمسرح مختلف كمرادف لواقع مختلف ، فراح يبحث فى أداته بدأب وإصرار ، مثيراً للزوابع والاختلاف شأن أى جديد ، وأياً ما كان من أمر ، فإنه يبقى لمنصور فضيلة الجدة والجدية ، الجدة بتجريبه لأداته ، وعدم استسلامه للمسرح السائد ؛ والجدية فى اعتماده قيمة العمل والبحث المضنى الدءوب ، دونما ضجةٍ أو افتعال ، حيث العمل وحده رهان الخروج .

ولم يكن التميز والاختلاف طريقاً سهلاً مزدانا بالزهور ، فالاختلاف هدمٌ وبناء ، قلقلة للساكن ، وإقلاقٌ للاسترخاء والمسترخين .. بيروقراطيو المسارح ، حاملو حقائب حيل المسرح الجاهزة .

استطاع « منصور محمد » اكتشاف وإنضاج أدواته الفنية كمخرج ، عبر إدراكه لأهمية التركيز على عنصر الممثل ، بوصفه الأساس فى العرض المسرحى ،

مستفيداً مما تعلمه فى « استديو الممثل » الذى أسسه د « نبيل منيب » أستاذ التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، بمشاركة الخبير الأسباني « ادريان رودريجو » ومستر « بات » الذى كان أستاذاً زائراً بالمعهد ؛ فضلاً عن المعرفة النظرية بالتجارب الحديثة ، التى ركزت على فن الممثل ، كما لدى جيرزى جروتوفسكى » .

وفى ممارسة « منصور » للإبداع المسرحى ممثلاً ومخرجاً ، لم يخفت فى ذهنه هاجس ما تعلمه ، بل أخذ يطور فيه ، ليصير العمل الفنى لديه مغامرة محسوبة فى طريق ضبط الأداة واكتشاف فعالياتها ، متخيراً فى عمله لعناصر من الممثلين لم تلفحهم بعد أضواء النجومية الزائفة .

وعبر عروضه الأخيره التى رأت النور ، مثل عرض « الأميرة تسافر ليلاً » الذى أخرجه لكلية « التجارة » بجامعة « عين شمس » ، وأعاد عرضه فى مسرح الطليعة ، ثم شارك به فى « المهرجان التجريبى الأول » .

لفت « منصور » الأنظار إليه باعتباره مخرجاً جاداً ، يتعامل مع أداته على نحو مختلف غير مألوف ، ثم جاء عرض « اللعبة » الذى أخرجه لمسرح الشباب ليثير الضجة حوله مرتين : الأولى لأنه عرض جميل لا تخطئه العين ، عرض يعتمد الحركة والموسيقى ، ولا يستخدم اللغة المنطوقة ، مجاوزة للمسرح التقليدى لدينا .. مسرح الكلمة ، ليقترب بخطوات واسعة نحو مفهوم للمسرح يتأسس عنصره الأساسى على الممثل ، واعتماده الجمالى على التشكيل الحركى ، إعلاء لعنصر المشاهدة أو الرؤية فى المسرح ، فضلاً عما للحركة من قدرة على فتح مجال دلالى أوسع ، حيث الحركة ، نظيرة الفعل فى الحياة ، أقل من قابلية الكلمة للتزييف .

وينجح العرض فى قلقلة الركود المسرحى لدينا ، ويشيد به الجمهور والنقاد على السواء ، فترى فيه د . نهاد صليحة خطوة على طريق إنشاء مسرح راقص فى مصر ، مسرح يعتمد على التشكيل البصرى بالدرجة الأولى ، ربما هرباً من الرقابة عبر اعتماد المخرج على « تقنية تفكيك الحركة إلى مكوناتها الأساسية ، وإبراز مفرداتها إيقاعياً ، ثم تجميعها فى تشكيل مركب » (روز اليوسف ـ ١٢ نوفمبر ١٩٩٠) ووصفته « عبلة الروينى » بأنه برنامج جاد لتصحيح مفهوم الممثل والسعى لتدريب إحساسه وخياله إلى الحد الأقصى ، الذى يسمح له بممارسة حريته ووعيه على خشبة المسرح (الأخبار ـ ديسمبر ١٩٩٠) ، وصنَّفه « حسام عطا » على انه « إشارة ميمية خشبية » مجلة المسرح ، مارس ـ سبتمبر ١٩٩١) ، وأياً ما كان من أمر ، فقد حاز العرض الإعجاب والتقدير ، ولكنه ـ أى العرض ـ يثير الضجة للمرة الثانية عندما يعرض فى افتتاح « المهرجان التجريبى الثالث » ، ليقترب فى أحد مشاهده من منطقة الألغام والأسلاك الشائكة ـــ هذه المنطقة التى صنعناها بالتخلف تارة ، وبالصمت تارة أخرى ـ فيعلو لغط الأصوات ، أصوات أولئك الذين يدعون امتلاك الحقيقة ، والذين يتصورون الفن معرضاً للقيم الأخلاقية أو الدينية ، فينصبون من أنفسهم قضاةً ، ويحاسبون الفن والناس بناء عليها .

ويـركن **منصـور** لإكتئـابـه وإحباطه أمام صمت الآخرين ، من باب الانحناء للعاصفة ، ولكنه لا يلبث ـ شأن المبدع الأصيل ـ أن يعاود إبداعه ، فالأزمة ليست أزمة شخصية تخصه ، وإنما هى أزمة واقع ، وأبنية فكرية واجتماعية بكاملها .

ويعود **منصور** ليقوم بتدريبات عرض لم يكتمل « **جنى تحت التمرين** » يعود « **منصور** » ليثبت صلابته ، يعود ، وهو المغامر ، الذى ألف الخروج عن نص المسرح السائد ، ليقدم لنا عمله الأخير :

الموت فجاةً ! وكأنما أراد أن يخرج عن نص الحياة برمتها .

يرحل **منصور** بأزمة قلبية ، كواحد آخر من شهداء المرحلة ، يقتلون بالأعصاب المحترقة ، وهم يواجهون جهامة هذا الواقع وصوره الشائهة ..

فإن تكن وردةً ، بين كومةٍ من الحشائش ، فلابـد أن تدفـع الثمن ..

وإن تكن رياحاً تريد أن تكنس ، فلابد أن تجابه قبح البنايات الشائهة المستقرة ..

إن تكن **زهرةً** .. فعليك أن تحترز الاقتطاف ..

ولكن **منصور** كزهرةٍ أينعت ــ قد استجاب لغواية الموت ، المتيم بقطاف أجمل الزهور .



تأليف : نسيم هنرى حنين

تقديم : توفيق حنا

« مارجرجس »
قرية من الصعيد

كنت قد عرفت فى السبعينيات أن الصديق نسيم هنرى حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مار جرجس (والذى ينطق مارى جرجس . ومار هنا معناها قديس باللغة السيريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيره القاهرة) ، فى ٤٤٤ صفحة من القطع الكبير .

عاش نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع . عاش كما يعيش سكان مار جرجس .. أكل معهم ما يأكلون .. ونام كما ينامون .. وشاركهم أعمالهم وآلامهم كما شاركهم أحزانهم الكثيرة وأفراحهم القليلة .

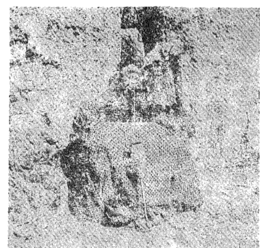
وهذا هو ما يلمسه قارىء هذه الدراسة ، وهو ما لمسه أيضا « جان فيركونييه » ــ مدير المعهد الفرنسى وقت صدور هذه الدراسة ــ ١٩٨٨ ــ وسجله وهو يقدم هذه الدراسة قائلا : (**هذه العلاقة الحميمة هى الشرط الرئيسى والأساسى للإثنولوجى لعمله ولتحقيق أهدافه من دراسته**)

كما يقول : (**أن هذه الحكايات التى سجلها وهذه العادات التى تحدث عنها جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك أمامنا**) .

وعن طريق الصلاة إلى السماء ، وأيضا عن طريق السحر فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى يقع على الضفة الشرقية للنيل . والذى يعيش سكانه داخل جدران دير الحديد ــ دير مار جرجس ــ وخارج هذه الجدران .. وكان هذا اللقاء نقطة البداية فعندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم الخارجى هو أنهم لا يملكون قاربا يعبرون به الترعة إلى الطريق الزراعى اقترح عليهم أن يشتركوا جميعا وهو معهم (وهو المهندس المعمارى) فى صنع هذا القارب .. وتم صناعة هذا القارب أخيرا .. وعن طريق هذا القارب دخل نسيم حنين إلى قلوب سكان مار جرجس ، وتمكن

إمراءة تغزل





جَدْل طبق من الخوص

من أن يقوم بدراسته .

كان فضل سيرج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لا يمكن إغفاله أو إنكاره ، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلا لهذا الفضل واعترافا بالدور العلمى الكبير الذى قام به « سيرج سونرون » فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سيرج سونرون (١٩٢٧ ــ ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر ــ اسكندرية) ، وكان معه فى السيارة ابنه والباحثة فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سببا فى تأجيل العمل فى هذه الدراسة عاما كاملا .

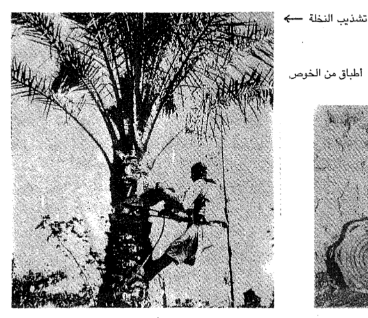
تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم ، ودير الملاك ، ودير الشهداء ، ودير أبى بساده ، ودير العدرا ، ودير الحديد أو دير مار جرجس ومن هنا جاء اسم هذا النجع ، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فلأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى .

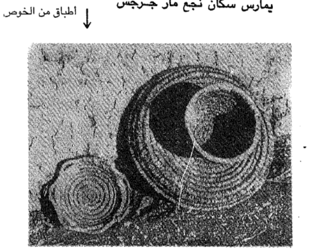
وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مار جرجس إلا مجموعة من العشش تتكوم داخل أسوار الدير .. ولما ضاق الفناء بسكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عشش خارج أسوار الدير .. وبتقدم الزمن وتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا هذه العشش ببيوت من دور أو دورين .. ولقد قدم لنا نسيم حنين وصفا معماريا لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهما وهما متزوجان ولكل منهما ثلاثة أطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى السطح .. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار ، وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى .. ونجد

أيضا مكانا تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون . ثم نجد مكانا مخصصا لنوم احد الأخوين .. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد اركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاول (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى ، فإذا انتقلنا إلى الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الأخوين وعائلته ، ونجد صندوقا تحتفظ فيه الزوجة بأشيائها الخاصة (سّحاره) ، ثم نجد مكانا آخر مخصصا لعائلة الأخ الآخر ، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال .. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكانا مخصصا لنوم الأم . ومخزنا للحبوب وحجرة الدجاج وأخيرا نصل إلى برج الحمام .

يمارس سكان نجع مار جرجس الزراعة مثل كل الفلاحين فى كل القرى والنجوع فى مصر .. كما يمارسون — بجانب الزراعة — الصيد — وعن طريق بيع الأسماك يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريبة .. ويبدأ عمل الصيادين فى منتصف الليل ويستمر حتى الفجر .. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم يتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك .. ثم يستريحون.. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم فى زراعة أرضهم .

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة فى النجع تقوم بأعمال كثيرة ، هذا بالإضافة إلى عملها اليومى فى بيتها ، وبالإضافة إلى معاونة زوجها فى عمله فلاحا أو صيادا ولقد توقف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها بعمل من الأعمال التى تشارك فيها المرأة .. هذه الشجرة هى النخلة .. وتكثر أشجار النخيل فى نجع مار جرجس .. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيرا ما تتردد هذه العبارات « بالقرب من نخلة فلان » لتحديد الأماكن . ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل اجزائها : السعف ، الجريد ، السلال ، العرجون ، الليف ،


تشذيب النخلة ←


أطباق من الخوص ↓

الكرنيف (حيث تنبت الأوراق) ، الزباطة،وتلعب النخلة دورا هاما ورئيسيا فى حياة أبناء وبنات مار جرجس .. ويطلق على النخلة عدة أسماء .: وهى مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد .. فمن السعف يصنع المقطف أو الغلق ، والقفة ،

والعلاقة ، والقبوطة ، والطبق . ومن الجريد أسقف البيوت ، ومن السلّة (السلال) تصنع أغطية الجرار (البلاليص) ، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة فى الساقية ، وفى عمل الشدة والجالوص فى صناعة الجبن . ولربط الجريد لأسقف البيت . ويستعمل العرجون أيضا للوقود ، ومن الليف تصنع الحبال ، ومن الزباطة تصنع الحبال للساقية ولعمل المكانس ومن جذع النخلة يصنع (الفلج) للأسقف ... والبلح يؤكل ناضجا أو غير ناضج (البلح الأخضر المعروف بالنارخ) .. وهذا الباحث الجاد الصبور لا يترك صغيرة أوكبيرة إلا ويقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها .. ويكفى أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٧٩ ـــ ١٩٧) بما تحويها من صور فتوغرافية ورسومات توضيحية .

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار .. ويتناول بالوصف والشرح ، بالكلمة والصورة ، كل الأوانى المصنوعة من الفخار ، ويتناول أيضا طرق عملها ، وفوائدها فى حياة الدّيّارين (سكان الدير) .

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى ألوان وأدوات الزينة ، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم على الوجه وبخاصة الذقن .. وأهم أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشارا هو الصليب .

وعندما يلعب الأطفال تصاحب العابهم الأغانى .. وكثيرا ما نجد فى هذه الأغانى كلمات غير مفهومة لعلها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأى معنى من المعانى.واكتفى هنا بهذه اللعبة التى يطلق عليها « حمامة جدتى » وتلعبها البنات .. تجلس بنتان على الأرض ، ومع كل منهما حجران .. ترمى الواحدة بأحد الحجرين فى الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر ، وترميه فى الهواء وهى تلتقط الحجر الأول وهى تغنى .

يا حمامه جدتى   لاقطة حصى حصى
من جنينة محمصا   حمصنى حمصّ حالى

بنت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل
خلّ أمى تطلع تغسل
تغسلّ توبى الحرير
وطّبقهولى فى المنديل

والمنديل تمنه حنّه   حدش ياخد حنّا تى
هّما ييجوا عماتى   عمّاتى خمسه سته
يلعبوا تحت الدكة   يا دكةّ يا محلاكى

شيخ العرب جواكى
شلطحها .. ملطحها
كبّ الرز مطرحها

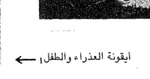
أما الرجال فإنهم يلعبون فى أوقات فراغهم عندما يقل عملهم فى الحقل ، بعد حصاد القمح والذرة الصيفى ولعبتهم المفضلة هى « السيجة » ولعلها اللعبة ـــ الأم للشطرنج ..

الحياة الروحية

مار جرجس (الشهيد العظيم مار جرجس) هو حامى وراعى وحارس نجع مار جرجس .. مكانا وسكانا .. بل هو حارس المنطقة كلها.وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والاقباط بعيدى ميلاده واستشهاده ـــ ٧ هاتور و ٢٣ برمودة من كل عام ـــ وفى السنكسار (كتاب القدّيسين) نقرأ عن سيرته فى يوم ١٢ كيهك .. والحياة الروحية لسكان مار جرجس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التى



↑ الحلاق



أيقونة العذراء والطفل ←

توجت باستشهاده .. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مار جرجس ، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقة الدير ، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبي للدير إذا بمار جرجس راكبا حصانه ينحدر إليهم من الجبل ، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان .. وانطلقوا هاربين .

أماكن مقدسة : في نجع مار جرجس توجد أماكن يحيطها سكان الدير – الديّارة – بالتقديس ، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة .. على بعد كيلو متر من النجع توجد شجرة نبق .. وهي شجرة معمرة .. ومثمرة أيضا .. وهي مصدر رهبة وتقديس واحترام ، ولا يقربها أحد ، ولا يجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها .. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذي لم يمسه أحد .. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب .. هكذا علمهم الآباء والأجداد .. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان .. الكبار والصغار ويطلق عليها « **نبقة ربنا** »

ومن الطريف واللافت للنظر إن في هذا النجع القبطي يوجد مكان مقدس هو قبر المسلم الطيّب **الشيخ حامد** ... وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلو متر شرق الدير .. وسكان مار جرجس يحبون ويحترمون ويقدسون الشيخ حامد ويقدمون له النذور ، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب النذور من نجوع أخرى.ومن تقاليد نجع مار جرجس أن العرسان يذهبون يوم فرحهم (زفافهم) إلى قبر **الشيخ حامد** للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج . وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملبّس والبنّون (الفطير) على زوّار المولد ، والمحتفلين بالشيخ الطيب .

وهنـاك « بير العـين » الذى يقـع تحت صخـرة كبيـرة منتـزعـة من الجبل ، ويقال ان الشيخ شيخون هو الـذى أوقفهـا وهى منحـدرة نحـو النجع ، ومن تقاليد سكان النجع أنهم يخلطـون الحنّة بمـاء هـذا البئـر ، ويحنون هذا الجزء من الصخرة الذى يظلل العين (أو البير) ويقال إن هذا الجـزء من الصخرة هـو مكـان يـد الشيخ عندما أوقف الصخرة ، أمـا البئر (البير أو العـين) فهو المكـان الذى وضع عليه هذا الشيخ الطيب قدمه .. وإلى هذه العين تتجـه المرأة العقيم ، وتـردد وهى تستحم فى ماء « بير العين » هذه الأغنية :

يا بير العين طريقك ملّف ملفّ
وإن عطانى ربى لروحلك فى زفّه
يا بير العـين طريقـك سلاسـل ، سلاسل
واللى يشرب منك يروى المسافر

وحتى تكمل صورة شخصية مار جرجس لابد أن أقدم للقارىء بعض ما سجله نسيم حنين من فوازير ومن أمثال شعبية ومن أغانى هذا النجع الصعيدى :

الفوازير :

(١) شى خـد مـالى ومـال ابـوى (الدخان)
(٢) ابوسها وادوسها وادفع فلوسها (السيجارة)
(٣) أبـويـا بنـا لى قصر (جصر) ما يسعنيش غير وحدى (الجلابية)
(٤) اربـع بلحات فى الطبق بـركات (أثداء البقرة)
(٥) قالب صابون فى الأرض مدفون (الفجل)
(٦) بصلـة حـراقـة فى الطـاقـة (العقرب)
(٧) مـركب غوازى جـايه تطـاطى (العصافير)

الأمثال الشعبية

(١) دل أخيك المؤمن على طريق الخير
(٢) حرّس ولا تخوّن
(٣) الجـار الهنى أخير من الأخ البعيد
(٤) عيشه الندامة ولا لحدة الجبانة
(٥) الفقر بلا دين هو الغنى الكامل
(٦) الجواز عند النصاره زى عقدة الحرير؟

الأغانى :

(١) الليل كما الغول
وكل الناس تخاف منه
إلا قتيل المحبة لم يخاف منه
البنت جالت (قالت) لابوها
ولا اختشت منه
توب الحيا داب يابه
والنهد بان منه
والزرع اللى بحرى البلد طاب
عجّل عليه لّه
ليطير الظنايا يقطعوا النوّار منه
يعوّلوك همّه

(٢) لولاك يا حلو لولاك
لم كنا جينا هنا لولاك
يا مورد الخدين
سبّونا العدى وياك
والا ما تجينى يا جميل
لقعدك قعـدة السلطـان عـلى الكرسى
وازمـزم الكـأس واسقيـك من جـلاّب تونسى يـا اعز من نـور عينى سلامات

(٣) يا حلو ياللى قميص النوم شكا منك حنكك (ينقط) عسـل بلّ القميص منـك والله ان عطونى خزاين مال فى سنّك
لا بعتر المال وآخذ غيتّى منّك

(٤) عجبى على حتة حليوه
فى إيدها اليمين خاتم
طلبت منها الوصال
قالت يا جدع رب العباد خاتم
وإذا كان بدّك فىَّ يا جميل
روح لابويا بحرى البلد حاكم
وعدّ له المهر على كفّه وتعالى
نطيرّ الدم اللى ليه زمان خاتم

(٥) أبويا بنا لى قصر بنبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر
عجبى على جدع زين فات على
الميّه نعسّها
وخد وصاله من المحبوب وخطى
وفات

(٦) طق الهوى عالباب
قلت الحبيب جانى
أتاريك يا باب كدّاب
تنهز بالعانى

وكان الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والانثولوجية قد وفرت للدكتور نسيم هنرى حنين هذه العيّنة البشرية .. عزلتها .. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى .. هذه العيّنة المصرية القبطية التى تتكون من اكثر من اربعين عائلة تسكن داخل اسوار الدير وخارجه .. وهناك فى نجع العيساوية عيّنة مصرية مسلمة تنتظر عالما مصريا آخر ليقوم بدراسة عنها .. حتى يمكن الوصول من نتائج هاتين الدراستين إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر الروح المصرية .

نجع مار جرجس فى عام ١٩٨٦ :

ومن المفيد هنا أن نشير إلى التغيير الذى لحق بعد بضعة عشر عاما من هذه الدراسة فقد عاد نسيم حنين إلى النجع فى عام ١٩٨٦ فوجده قد تغيرت ملامحه وقسماته الاجتماعية والاقتصادية والانسانية ..

ولابد من أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيساوية وفى النجوع والقرى والمدن المصرية جميعا .. وكم نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شامله عن عصر الانفتاح وآثاره على المجتمع المصرى عامة ومجتمع القرية خاصة .

أحمـد مرسـى

الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر والت ويتمان

تحتفل الولايات المتحدة بمرور ١٠٠ عام على وفاة الشاعر **والت ويتمان** Walt Whitman ، الذى توفى يوم ٢٦ مارس ١٨٩٢ . وفى اليوم التالى لوفاته كتبت صحيفة «**نيويورك تايمز**» فى تأبين غير ممهور بتوقيع ، تقول : إن الإلهام ، بالتأكيد ، لم يأت إلى **ويتمان** متعجلاً ، فقد كان يتأمل موضوعه ربما بسبب تعليم مبكر قاصر ، وهو الذى جعله مؤلفاً مُجداً ، ولكن الجهود نفسها التى كان يبذلها للتغلب على عائق التدريب أفضت به فى النهاية إلى درجة من الأصالة لم يحققها إلاّ حفنة من شعراء العصر .

ويُضيف التأبين أن مدينة نيويورك ، بموت كاتب كان المعجبون به يحبون أن يسموه الشاعر الرمادى الطيب ، فقدت أبرز شخصية أدبية منذ **واشنطن إيرفنج** . وإذا كانت محاسنه لا يُعترف بها بصورة عامة مثلما يُعترف بمحاسن **إيرفنج** ، فيمكن أن يقال أن شخصيته وصنعته كانتا الأكثر تفرداً ، وأنه بينما كان **إيرفنج** يسير على منهج السوابق الإنجليزية فى الأدب النثرى ، فقد شقّ **ويتمان** طريقاً لنفسه فى الشعر . وبالنسبة للأصالة ، فلا منافس له إلا **إدجار الآن پو** . فكلاهما شكل كتّاباً آخرين . وپو ترك بصمته على فرنسيينّ من أمثال **بودلير** واسكتلنديين مثل **روبرت لويس ستيفنسون** . وكان لـ «**ويتمان**» الشرف فى جعل **ألفرد لورد تينيسون** Tennyson يغير أسلوبه فى أواخر حياته ، كما تشهد قصيدة Jubilee Ode التى نشرت تكريماً للملكة فيكتوريا فى ١٨٨٧ .

كان **ويتمان** شاعراً نيويوركيا فى أكثر من جانب . وكان أسلافه نصف هولنديين ، ونصف إنجليز ، وقد وُلد فى لونج أيلاند ، وكان يتناوب السكن فى بروكلين أو نيويورك ، وكان قلبه فى جميع الأوقات مُركزاً على هذه المدينة العظيمة المترجرجة كالخلية . ولكن نيويورك لم تكترث لـ « **والت ويتمان** » ولم تشترِ كتبه أو تقرأها . والأرجح أن قلة صغيرة من النيويوركيين قد اطلعوا على القصيدة

التى تتحدّث عن « شوارع مانهاتن بنبضاتها القوية ، بدقّ الطبول ، كما الآن جوقة الضجيج التى لا نهاية لها ، صليل وقعقعة البنادق (حتى مشهد الجرحى) ،

جماهير مانهاتن الغفيرة ، بجوقتها الموسيقية المضطربة بجوقتها المتنوعة وضوء العين المشعة .

وجوه وعيون مانهاتن إلى الأبد بالنسبة لى » .

والسبب أن **ويتمان** ، الذى أمتع شعره المبكر السلس أذواق قراء الصحف الأدبية غير المصقولة فى بداية منتصف القرن ، تجاوز حدود فهمهم عندما تعلّم أن يزدرى قيود الإيقاع العادى وأغلال القافية . فقد كان سليل الهولنديين ، ذلك الشعب الذى أفرز **رمبرانت** ، الفنان الذى آثار سخط مواطنى أمستردام عندما بدأ يستخدم الأرضيات القاتمة والتضادات القوية للأسود والأصفر إلى درجة الكمال الذى يستهوى عشاقه الآن .

نبذة عن حياة والت ويتمان

ولد فى وست هيلز ، بلونج آيلاند ، فى مزرعة على مرآى ومسمع المحيط الأطلنطى ، يوم ٣١ مايو ١٨١٩ ، حاملاً فى عروقه دماء هولندية من أمه وإنجليزية من أبيه ، الذى كان نجاراً وبنّاء مساكن فى الأوقات التى كان لا يعمل فيها فى مزرعته . وفى ١٩٢٣ ، انتقلت الأسرة إلى بروكلين ، وفى ١٩٣٢ سُحب الصبى من المدرسة وأُلحق بمكتب محام ، ثم بعيادة طبيب وأخيراً بمطبعة ليؤدى المشاوير . والأعمال الطارئة غير الهامة . وهناك تعلّم صفّ الحروف ، ذلك الإنجاز الذى عاد عليه بالنفع طوال حياته ، لأنه أتاح له فرصة الوصول إلى آذان الجمهور مرة بعد الأخرى عندما لم يكن يجد ناشراً يقبل إصدار قصائده . وفى ١٩٣٦ كان لايزال يعمل بمطبعة «لونج أيلاند باترويت» ببروكلين ، ولكنه فى السنة التالية ، ربما لأنه أدرك أن ثقافته كانت قاصرة للغاية ، بدأ يعلّم فى مدرسة ، متيحاً لنفسه بذلك فرصة تعلّم شىء فى الوقت الذى يأخذ فيه سمت المعلّم . وبعد عامين . أصدر صحيفة فى لونج أيلاند تُسمّى «لونج أيلاندر» والتى عمرّت طويلاً كما عمّر مؤسّسها

وبعد عامين عاد إلى نيويورك ليصدر صحيفة «أورورا» التى جلبت عليه كراهية المواطنين الأكثر احتراماً . وفى ١٨٤٧ و ١٨٤٨ ، رأس تحرير «بروكلين إيجل» ولكنه تشاجر مع صاحبها فى العام التالى بسبب أمور سياسية ، وقبل عرضا للعمل بهيئة تحرير صحيفة حديثة فى نيو أورليانز – «ذى كريسنت» . وسافر ، مصطحباً شقيقه چيفرسون / فى رحلة بطيئة إلى نيو أورليانز قطع فيها القنوات والأنهار ، وشاهد خلالها الكثير من نيويورك وجنوب كندا وولايات المسيسبى . وبعد عودته إلى بروكلين فى ١٨٥١ أصدر الصحيفة الأسبوعية «ذى فريمان» ، وفى العام التالى اشتغل نجاراً وعمل فى بناء المساكن . وخلال رحلاته إلى غرب وجنوب الولايات المتحدة بدأ **ويتمان** يُشكّك فى أشكال الأدب العادية أو السائدة ، وبحلول سنة ١٩٥٤ ، كان قد وقّع على المزاج الغريب الذى وصفه مقال الصحيفة المنشور فى اليوم التالى لوفاته بأنه كان يمتع قلة نسبية،ولم يفهمه أغلبية القراء ، وكان حجر عثرة بالنسبة لأولئك الذين كانوا يؤيدون بقوة موضوع التقاليد فى الأدب والشئون الاجتماعية .

ويضيف أن **ويتمان** فيما يبدو كان قد شعر بصدمة عميقة من جراء نفاق الرجال والنساء من أبناء جنسه وعصره ، والاشمئزاز الذى كشف عن نفسه فى أسلوبه ، فقد تحوّل من نظم جاف وقلق وبلا طعم إلى طريقة

طنانة وحارة ومثقلة ، سعى فيها إلى أن يوجد أفضل ما فى النثر والشعر ، محتفظاً بمرونة النثر ، دون أن يفقد جميع أدوات الشعر المساعدة الاصطناعية . ولتحقيق ذلك تحتّم أن يضحىّ بالقافية وأن يغيّر الإيقاع إلى حركة غير تقليدية إلى حدٍّ كبير شُبهت عن جدارة بموسيقى **ڤاجنر**

ومع بزوغ الاتحاد بحجمه الشاسع وتنامى الكومنولث على امتداد الطرق المائية لأمريكا الشمالية تفجرّت مخيلة الشاعر . وظهر فى مرحلته الجديدة كداعية للديمقراطية وعاشق نزيه لكل الجنس البشرى ـ عندما صدر كتيب سنة ١٨٥٥ ، يحمل اسم «أوراق العشب» فى نيويورك . وقد قام **ويتمان** بطبع مجموعته الشعرية التى ضمت ١٢ قصيدة بنفسه ، بالرغم من ظهور اسم . أ . هـ . روم بصفته الناشر . وصدرت الطبعة الثانية بعد عام فى ٣٨٤ صفحة و٣٢ قصيدة ، والثالثة فى ١٨٦٠ ، فى ٤٥٦ صفحة . وكانت تلك السنوات حقبته الخلاّقة ، حيث كانت أفكاره ، التى لم يكن يدرك كنهها تماماً فى حالة جنينية ، تنتظر الصدمة الثقافية التى أحدثها التمرّد لإنضاجها .

لم تلفت الطبعتان الأوليان لكتاب **«اوراق العشب»** أى اهتمام يُذكر ، وقد صدرت الطبعة الثالثة فى بوسطن عن دار نشر معروفة ، إلدريدج وشركاه ، وكان لديه أصدقاء يدعمونها ، وصدرت طبعة لندنية عن دار النشر «لونجمانز» ولكن اندلاع حركة التمرّد لم يكن يسمح بالمعارك الأدبية .

وتمشياً مع الإنجيل الذى بدأ يبّشر به ، ونزولاً على تعاطفه العميق مع روح الشعب فى السنوات الأولى للحرب الأهلية ، ترك **ويتمان نيويورك فى ١٨٩٢ ليقوم بتمريض المرضى والجرحى فى المستشفيات فى واشنطن وفيما حولها .**

وأصدقاء **ويتمان** الشخصيون الذين عرفوه فى واشنطن خلال الحرب ، حيث عمل بوظيفة كتابية بوزارة الداخلية ومكتب المدّعى العام ، يتحدّثون عنه كرفيق طيب كان يبدو ولوعاً بأن يلفت النظر إليه عن طريق ارتداء ملابس غريبة ـ قبعة عريضة وقميص فانلة يكشف عن الصدر ، وعباءة شبه عسكرية . وربما كان هذا المظهر الغريب يرجع إلى افتقاره إلى الحسّ بما هو سخيف وإلى جدّيته العميقة فيما يتعلق بنفسه . وإلى إحساسه بالأنا ـ وليس الهدف هو اجتذاب الانتباه .

ولكن كان لديه نفس الرغبة فى التخلص من الملابس والتقاليد التى ظهرت فى الصوفييّن العراة القدامى ، فى **فورييه** ، وفى الفنان ـ الشاعر **وليام بليك** . وقد تغنى **ويتمان** بجسده وولع بالحديث عن العرى ، وكانت لديه فكرة ثابتة وجدت فى جمع الأعمار ومعظم الأجناس وهى أن الصدر المشعر هو صدر رجل قوى وأن القوة فى رجل ، تستحق إعجاباً أكثر مما يتفق مع العقائد المسيحية . والاستياء الذى آثارته آراؤه بين المثقفين الواقعين تحت أنظار رجال الكنيسة وبين أساتذة الجامعات والشعراء الذين كانوا يحملقون فى الجزر البريطانية ، وبين الشعراء الحسأسين والرومانسيين الذين تغذوا على **تنيسون وورد ورث** وأُغمى عليهم من صوت «النزعة» الأمريكية . Americanis m ، يمكن تخيّله . ولايزال **ويتمان** ـ والكلام عن عصره ـ يُلعن من جانب هؤلاء ومن شابههم . « هل افترض أحد أن من طالع السعد أن يولد ؟ «وأنا أسرع لأقول له ـ أولها ـ أن من طالع السعد أيضا أن يموت ، وأنا أعرف ذلك .

ويزهو الشاعر المحب للأنا بأنويته متغنياً .

سأنشر الأنوية وأبين أنها اساس كل شىء - وسأغدو شاعر الشخصية .

«وسأبيّن للذكر والأنثى أن كليهما

مساوٍ للآخر .

«ويا أيتها الأعضاء والأفعال الجنسية - هل تركزيّن على - لأنى مصمّم على أن اتكلم ، بصوت رائق شجاع ، لأ ثبت انك لامعة» .

ooo

ومنذ حركة التمّرد تبوأ **ويتمان** مركزاً غريباً فى عالم الأدب وآثار معارك أدبية صغيرة أكثر من مرة عبر الأطلنطى وقد أصيب بعدوى الملاريا فى مستشفى بواشنطن . وقد تمخّضت عن إصابته بالشلل الذى لم يشف منه إلا بعد وقت طويل . وفى ١٨٦٤ واجه المتاعب بسبب مقاطع من قصائده اعتبرها عدد كبير من القراء خارجة . فقد أبعده وزير الداخلية عن وظيفته الكتابية بينما كان منكباً على كتابة واحدة من أهم قصائده «**ترنيمة جنائزية للرئيس لنكولن**» .

ولكن الشاعر ، الذى تعودّ أن يجأر بالشكوى كلما تعرض المهموم ، سرعان ما استردّ شعوره بالارتياح ، عندما عرض عليه عمل آخر بمكتب المدّعى العام . وفى السنوات ١٨٦٥ ، و ١٨٦٧ و ١٨٧٠ ، أعاد طبع «أوراق العشب» فى عملية مستمرة من الإضافة والتصنيف والتغيير فى محتويات الكتاب مما يتفق مع تطور أفكاره . وفى ١٨٦٨ ، حظى الشاعر بتكريم عظيم فى لندن بإصدار «**قصائد والت ويتمان**» التى حرّرها و . م **روزيتى** ، مستبعداً أكثر التعبيرات حوشية .

وقد انبرى النقاد الإنجليز فى تقريظ الشاعر والدفاع عنه ، وكان فى مقدمتهم **روبرت بوكانان** الذى نشر سلسلة من المقالات فى ذلك العام . وكانت تلك المقالات أصداء قبول لتقريظ **جون بوروز القوى «ملاحظات عن والت وتيمان ، كشاعر وشخص» والشاعر الرمادى الطيب : كبرتة تأليف و . د -** أوكونر ، لأن قراء هذه الطبعة لم يروا ما الذى أغضب الناس فى أمريكا على الشاعر . ولكن أعداءه ، مع ذلك ، كانوا من القوة بحيث أوقفوا إصدار قصائده الكاملة فى ١٨٨١ عن دار النشر «أوسجودز» التى هددوها برفع دعوى ضدها .

ومنذ ظهور قصائده الأولى فى ١٨٥٥ ، كان **ويتمان** هدفاً لهجوم الصحافة بتهمة اللا أخلاقية . وقد تشبث بفكرة «الكشف عن « كل شىء » أو قول كلّ شىء ولم يفتّ فى عضده حملات أولئك الذين لا يؤمنون بتسمية الأشياء بأسمائها .

وقد احتفظ بوظيفته الكتابية فى واشنطن حتى سنة ١٨٧٣ ، عندما كان لا يزال مشلولاً ، وبعد شفائه فى ١٨٧٩ ، سافر إلى كندا حيث أصدر دكتور **موريس بوك** السيرة الذاتية للشاعر . وبعد امتناع « أو سجودز » عن طبع «**أوراق العشب**» حصل **والت ويتمان** على لوحات الزنك المجمعة لصفحات الكتاب وطبعه على حسابه . وعلى أثر ذلك ، عانى **ويتمان** من ضائقة مالية كان لها صدى عميقاً فى انجلترا حيث أُتهم الأمريكيون بإهمال أعظم أديب منذ **إمرسون** بسبب افتعال الاحتشام وعدم القدرة على تقدير قيمته ، وفى سنوات حياته الأخيرة جُمعت مبالغ من المال فى نيويورك وفلادلفيا وجلاسجو وغيرها من المدن لجعل نهايته أكثر راحة .

لقد بشر ويتمان ، فى كتاباته النثرية ، وفى شعره ، بروح الديمقراطية التى كان يعتقد أنها

طابع بلده . وكان يشعر فى أعماقه أنه النبّى الملهم لأمريكا التى لابّد أن تكون ، قبل كل شىء آخر ، أرض الشعب ، ولكن محنته ، مع نبل مقصده ، كانت تتمثل فى انصراف بنى قومه عن دعوته ، ولم يكن الجمهور الذى بلغته هذه الرسالة يتجاوز عددا محدوداً من المثقفين الذين ينحدرون من أصول أجنبية .

ومن السخرية أن يدرك النقاد الأجانب دلالة هذه الدعوة وأهميتها بالنسبة للحركة الفكرية والأدبية الأمريكية ، فقد اتسعت دائرة الاهتمام النقدى بكتاباته فى السنوات العشر بعد وفاته فى انجلترا ، حيث اعتقد كثير من النقاد أن نبوءاته غير المتبلورة عن الديمقراطية تمثل بعمق طابع أمريكا . فالولايات المتحدة فى اعتقادهم ، هى فيما يزعم أكثر بلدان العالم ديمقراطية ، و**ويتمان** فيما يزعم هو أكثر الكتاب الأمريكيين ديمقراطية ومن ثم لا بد أن يكون أنموذجاً للكاتب الأمريكى المثالى .

ولكن هذا الجحود لم يمنع **باريت وندل** أن يقول فى كتابه «**التاريخ الأدبى فى أمريكا**» الصادر سنة ١٩٠٠ بعد وفاة الشاعر بثمانى سنوات ، «أولئك الذين من بيننا يحبّون الماضى لا يشاركون إلى حدّ كبير فى ثقته بالمستقبل . ومن المؤكد ، مع ذلك ، أنه لم يكن فى ذلك ما يدعو إلى إنكار المعجزة التى كان يصوغها بتمجيد النهر الشرقى - إيست ريفر - والرجل الذى فعل ذلك هو الرجل الوحيد الذى يشير إلى المادة التى ربّما يصنع منها الأدب الأمريكى الجديد فى المستقبل» .

وفى سنة ١٩٢١ ، جاهر د . هـ .**لورانس** ، بما لم يهمس به كاتب أمريكى حتى ذلك الحين ، إذ استهلّ دراسة له عن الشاعر بعبارة **ويتمان هو أعظم الأمريكيين . هو واحد من أعظم شعراء العالم ، وهو ينطوى على عنصر زيف لايزال يؤرقنا . هناك خطأ ما ، ولا نملك أن نشعر بالراحة تماماً أمام عبقريته»** .

وقد أرجع **لورانس** هذا الإحساس بعدم الارتياح إلى سمة يشترك فيها ويتمان **مع أقرانه الأمريكيين بصفة عامة ، وهى الوعى بالذات ، ويقول أن جميع الأمريكيين عندما يشقّون آفاقاً جديدة يبدون وعياً بأنهم ينتهكون النظام السائد . وانهم يشعرون بتحديهم وتجاوزهم او شططهم ، مما يكسب سلوكهم شيئاً من الحدّة والنذير . وربما كان ذلك لانهم يقطعون الخطوات بسرعة شديدة . فلا يفصل بين فرانكلين وويتمان** إلا مائة عام . ولكن هذه المدة يمكن أن تكون ألف سنة .

فالأمريكيون ، كما يقول **لورانس ، أنهوا فى عجلة** ، وفى شىء من العنف والانتهاك . ما بدأته أوروبا منذ ألفى سنة أو أكثر . وبسرعة عادوا ليفتحوا الأسرار التى أنفق العصر المسيحى ألفى سنة لإغلاقها .

وفى ختام دراسته يتساءل **لورانس** .. لقد وضَعَنا **ويتمان** على الدرب منذ سنوات ؛ فلماذا لم يكمل أحد الطريق ؟ الشاعر العظيم ، لماذا لا يقبل أحد أعظم كلماته ؟ إن الأمريكيين ليسوا جديرين بشاعرهم **ويتمان** . لقد اعتبروه كوكتيلاً ، للمتعة وهى معجزة أنهم لم يمحوا كلّ كلماته . ولكن هذه المعجزات تحدث .

وفى طبعة «**أوراق العشب**» التى صدرت سنة ١٩٥٥ بمناسبة مرور مائة عام على صدور الطبعة الأولى لقصائد ويتمان التى حملت نفس الأسم ، يقول الشاعر **وليام كارلوس وليامز فى مقدمة الكتاب** ؛ « أوراق العشب ! لقد كان اسماً حسناً لكتاب من القصائد ، وبصفة خاصة لكتاب جديد لقصائد أمريكية . لقد كان

تحدياً لمفهوم الفكرة الشعرية ، ومن وجهة نظر جديدة ، وجهة نظر متفردة ، وجهة نظر أمريكية . وقد أعلن ، فى كلمة ومنذ البداية ، حقيقة صاعقة وهى أن الأرضية المشتركة هى فى حدّ ذاتها مصدر شعرى . وكانت هناك إشارات قبل ذلك إلى أن هذا كان هو نفس الحال فى أعمال روبرت بيرنز والشاعر وورد ورث ، ولكن أشكال الكتابة نفسها فى هذه الحالة غُيّرت ، لقد ذهبت إلى أسلوب الكلمات كما ظهرت على الصفحة . إن ما يسّمى بشعر **ويتمان الحر كان اعتداء على حصن القصيدة نفسها ، وقد مثّل تحدياً مباشراً لجميع الشعراء الأحياء لكى يخرجوا بسبب واحد يفسرون به لماذا لا ينبغى أن يحذوا حذوه . وهو تحدٍ مازال قائماً بعد قرن من الحياة الدافقة التى تعرّض خلالها بصورة مستمرة عملياً للهجوم ولكنه لم يُهزم «أبداً» .**

لكن وليامز يرى أن الإنجاز الأساسى **لويتمان** هو أنه قد أطلق عقال الحرية للتعبير الشعرى وأسلم قياده لها مطمئناً إلى أنها لابد وأن تتمخّض فى النهاية عن شئ صحيح ، الأمر الذى نعرف الآن أنه لم يحدث . ويتساءل ، فهل نتنازل عن الحرية كلية بسبب ذلك ؟ فمجرد تسجيل الأبيات كما تهبط عليك لن يصنع قصيدة ، وإذا أنتجت قصيدة كما حدث أكثر من مرة فى حالة **ويتمان** ، فمن يستطيع أن يقول ما الذى فعله؟ لقد كان الرجل يعرف ما كان يفعله ، ولكنه لم يكن يعرف كلّ ما كان يفعله . ولايزال هناك الكثير الذى ينتظر أن يُكتشف ، ولكن لا يمكن التشكك فى أن هذه الحرية فى مسلك الشعر مرغوب فيها .

وبرغم أن **وليامز** يحذّر من الحرية المطلقة ، إلاّ أنها كانت فى حالة **ويتمان** ضرورة لكى يبنى على حطام التقاليد الشعرية السائدة التى أعمل فيها معوله أساس صرح العالم الجديد الذى بشّر به فى قصائده . وجميع المكتشفات والاختراعات التى كانت ستجعل القرن العشرين يتجاوز جميع القرون الأخرى فى مختلف الأحوال ، قد ضُمّنت فى كتابته . فقد تجاوز القرون الشعائرية التى سبقته ، كما تجاوز **إرليخ وكوتش** ، وأخيراً **أينستاين جوته** . وكان مقدراً له أن يفعل ذلك ، والعالم الجديد الذى كان جزءاً منه تمخّض عنه . لقد اخترع طريقة جديدة لمهاجمة القدر . وكانت عبارة «اصنع الجديد» بالنسبة له ، كما كانت بالنسبة **لعذرا باوند** فيما بعد بكثير ، بمثابة أمر ملحّ تملّكه تماماً .

ويقول **وليام كارلوس وليامز** إن نظاماً جديداً دهم العالم ، نظام نسبى ، معيار جديد لم يكن مألوفاً لأحد . والشئ الذى لم يدركه أحد ، بما فى ذلك **ويتمان** نفسه ، هو أن اللغة المحلية التى كانوا يتعاملون معها لم تعد الإنجليزية ولكنها لغة جديدة شبيهة بالعالم الجديد الذى اكتسبت طبيعته بطرق مصقولة لم يتعرفوا عليها . وهذا هو الذى مثّل الفارق كله . ولم تكن هذه اللغة جديدة لأمريكا فقط ، ولكنها كانت جديدة للعالم . وكان يتعين إيجاد معيار جديد ينطبق على جميع الأشياء ، لأنه كان ينبغى أن يوجد نظام جديد يمكن تطبيقه فى العالم . ولكن كان ينبغى الإصرار على أن لا يكون فوضى . وقد بدت أشعار **ويتمان غير منتظمة ، ولكنها انطلقت وفقاً لمعيار غير مألوف وصعب ، لقد كان نظاماً جوهرياً للعالم الجديد ، ليس فقط للقصيدة ، ولكن لعالم الكيمياء والفيزياء . وبهذه الطريقة كان الرجل نبياً أكثر مما كان يعرف . ولم يُكشف بالكامل حتى الآن عن**

الأهمية الكاملة لتجديداته فى أنماط الشعر .

ويحدّد وليامز مكانة والت ويتمان الفريدة فى قمة هرم التجديد والابتكار فى العالم الجديد مؤكداً أن التغيير فى الجمالية الكلية للفن الأمريكى حيث بدأ يختلف لا عن الفن الإنجليزى فحسب ، بل عن جميع فنون العالم حتى ذلك الوقت - ١٩٥٥ - يرجع الفضل فيه إلى هذا التغيير الهائل فى المعيار باتجاه النسبية ، الذى كان أول من شعر به وجسّده فى أعماله . ولم يبدُ أنّ ما كان يخلفه وراءه كان يقمعه ، ولكنه قمع الآخرين وخيراً فعل .

استدراك

عندما اخترت **والت ويتمان** موضوعاً لهذه الرسالة ، لم يكن فى نيتى أن أعرّف بالشاعر أو انفض الغبار عن اسمه ، والعياذ بالله فالرجل حاضر بكل ما تعنيه هذه الكلمة فيزيقياً فى الشعر الأمريكى الحديث الذى تجاوز شعره بالبناء عليه فقط . فقد كنت أريد أن ألقى الضوء على الطريقة التى يُحتفل بها فى أمريكا بشاعر هام . ولم يكن الغرض من ذلك إشباع الفضول أو التسلية أو حتى مجرد السرد الخبرى ، فهذه أشياء ليس هنا مجالها بالتأكيد . ولكنى أردت أن أعطى مثلاً للذين يعنون فى مصر بتنظيم مثل هذه الأحداث لعلهم يتعلمون شيئاً . فالذى الاحظه فى الطريقة التى نّتبعها فى الاحتفال بمُبدعينا ، أن الاهتمام الأساسى ، فى هذه الأحداث ، يتركّز على القائمين بالاحتفال ، وهم فى الغالب مسئولون وموظفون رسميون ، وليس على المُحْتفى بهم موضوع الاحتفال نفسه . والملاحظة الأخرى هى أن الطريقة التى يتمّ بها تنظيم الاحتفال تنبىء بأنّ المسألة ليست أكثر من تأدية واجب ، وحرصاً على إثبات عدد فى إحصائية النشاطات والوقائع التى تُتلى فى المحافل الرسمية .

ومع ذلك ، وبرغم وضوح وتحديد الهدف منذ البداية ، لم يسعنى إلاّ أن ألقى بعض الضوء على قيمة **والت ويتمان** والتعرّف على إضافته إلى حركة الشعر الأمريكى الحديث التى كانت ولادتها ، ولا شك ، على يديه . وآمل أن أستكمل الشق الثانى من الموضوع فى رسالة قادمة .

اسماعيل صبرى

فلوبير
والشرق المستعاد

للمرة الأولى وبعد مائة وأربعين عاما من كتابتها ، صدرت فى نهاية العام الماضى النسخة الكاملة من يوميات الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير التى دون فيها مشاهداته فى مصر تحت عنوان «رحلة إلى مصر» .

وتكمن أهمية صدور «رحلة إلى مصر» فى أن تحقيق حلم زيارة مصر الذى راود فلوبير منذ أن كان فى الثانية عشرة من عمره ، عندما شاهد المسلة المصرية وهى تمر فى مدينة «روان» فى طريقها إلى ساحة الكونكورد فى باريس ، بعد رحلة طويلة من الأقصر فى جنوب مصر وعبر البحار ، **يُعد من المفاتيح الأساسية لفهم أعمال وحياة الروائى الفرنسى .**

فرحلته إلى مصر كانت حدثاً جوهرياً فى حياته ، إذ وجدت عبقريته شكلها النهائى فى مصر حيث وضع تصوره الذهنى لرواية «سالامبو» وأدخل تغييرات كبرى على الرواية التى كان قد أنهاها لتوه «غواية القديس أنطوان» والتى كان يعتبرها حينئذ رائعته الأدبية . فمن المؤكد أن «سالامبو» ولدت فى مصر ، والبحيرة المقدسة التى يصفها فلوبير فى حدائق هاميلكار لم تكن على الأرجح سوى انعكاس لما أثارته فى نفسه بحيرة الكرنك المقدسة . وما أن عاد فلوبير من رحلته إلى الشرق التى بدأت فى ٢٢ أكتوبر ١٨٤٩ وانتهت فى ١٨٥١ ، حتى قرر أن «يدخل عالم الأدب» مع إدراكه التام لما يريد أن يحققه ، وفى سبتمبر ١٨٥١ بدأ يكتب «مدام بوفارى» التى صدرت بعد خمس سنوات لتلاقى النجاح وتثير الفضيحة التى يعرفها الجميع .

وفلوبير عندما أبحر إلى مصر فى عام ١٨٤٩ لم يكن بعد الروائى ذائع الصيت ، ولم يكن حدّد بعد طريقه ، وكان حينئذ فى الثامنة والعشرين من عمره ، يصفه الجميع بأنه كان وسيما مهيب الطلعة . كان عليه أن يواجه معارضة والدته التى رفضت فى البداية أن تترك ابنها «يرحل لدى الهمج البدائيين» وكان لابد من براعة ماكسيم دى كامب ، المصور الشهير الذى صحب فلوبير فى رحلته إلى

الشرق والذى أنجز خلالها صوره الفوتغرافية الرائعة لمصر فى منتصف القرن الماضى ، وكذلك نصائح الأطباء الذين رأوا أن صحة فلوبير لم تعد تحتمل المناخ الرطب فى منطقة «نورماندى» بشمال فرنسا حيث منزل العائلة لتوافق والدة فلوبير على قيامه بهذه الرحلة وأن تدفع فوق ذلك تكاليفها للصديقين الحالمين بالشرق ، وقد بلغت ستة آلاف فرنك من الذهب ، وهو مقدار ضخم من المال بالنسبة لهذه الفترة .

والشرق فى القرن التاسع عشر ، فضلا عما كان يمثله من حضارات قديمة مدفونة فى الرمال يمثل البحث عنها واستعادتها أساسا من أسس الحركة الرومانسية ، كان يرتبط أيضا فى أذهان الأدباء والفنانين والرحالة والمفكرين فى الغرب،بالعشق والمتع الجسدية واللذات الحسية،على نحو ما ترتبط هذه المتع الآن فى نظر الغرب بالشرق الأقصى ، وقد كان جوستاف فلوبير وماكسيم دى كامب يتلهفان لرؤية راقصات القاهرة الشهوانيات ، كما يتخيل الغربيون اليوم المتع التى تنتظرهم عل أيدى فتيات بنكوك !

ورغم أن فلوبير كان يعتزم أن يكتب يومياته بصورة أدبية ليبدأ بها أعماله المنشورة لدى عودته من الشرق إلا أنه سريعا ما عدل عن هذه الفكرة ورسم لنفسه طريقا آخر غير أنه أراد فى الوقت ذاته التخلص من مشاهد وتجارب الشرق التى أصبحت بمثابة وسواس يأتيه كلما حاول أن يكتب ، فقرر للتخلص من هذه الصور المتسلطة على ذهنه أن يضعها على الورق ، وهو ما قام به فى الفترة من يونيو إلى سبتمبر ١٨٥١ . وقد كتبها بصورة مباشرة دون أية عناية بالأسلوب ، رغم أن مشروع فلوبير الأدبى كان قائما على فكرة «الكتابة الجيدة الأسلوب» بغض النظر عن الموضوع . فقد كان نص «رحلة إلى مصر» بمثابة خزانة من الصور المكتوبة بأسلوب تلغرافى والتى تتضمن نقلا حرفيا لتجربة يجب أن تسجل للمستقبل لتقرأ فى وقت لاحق خدمة لمشروعه الأدبى بأسره .

والنتيجة المباشرة لطبيعة هذا العمل هو أنه يستطيع أن يقول كل شىء فى صورته الخام ، فهذا النص سيبقى وثيقة شخصية ، لا تحتاج إلى رقابة ذاتية أو عناية خاصة تجعلها «لائقة» أو «مناسبة» فكل شىء يتم الاعتراف به : الضعف الذى لا يباح به عادة ، الرغبات الجنونية ، البؤس الجسدى ، النفور ، المشاعر الطفولية ، الانجذاب لما هو وضيع ، بطولة النفس الإنسانية وانخفاضها .. ليست هناك حاجة لإخفاء أى شىء .

ويرى بيير مارك دى بيازى الذى حقق هذا النص وقدم له فى نسخته الكاملة والذى يعد أكبر الخبراء الفرنسيين والعالميين فى أدب فلوبير أن «نص» «رحلة إلى مصر» رغم أنه ليس أدبا بالمعنى الضيق إلا أنه مثل «المراسلات» يعد وثيقة أدبية ذات أهمية قصوى ، بل أن اهميتها تفوق أهمية «المراسلات» التى اعتنى فلوبير بأن يختار منها ما يفضله ، وبأن يخفى بعض الأمور ويخضع الكتابة لطبيعة الشخص المرسلة إليه ، أما «رحلة إلى مصر» فلن ترسل إلى أحد سوى فلوبير نفسه ، فهى كتابة دون مواربة أو ظلال ، شأنها شأن لوحة فان جوخ «كومة الدريس» تضع الحقيقة العارية لمشهد طبيعى تحت شمس ساطعة فى منتصف النهار-أى أنها فن خام»

ولعل كل ذلك هو الذى دفع فلوبير إلى كتابة كل شىء بدون حرج وهو الأمر الذى ساهم بالتالى فى اختفاء النص الأصلى الكامل عن القراء قرابة مائة وأربعين عاما .

« فرحة إلى مصر » لم تنشر إلا بعد

وفاة فلوبير عندما أصبح كاتبا مرموقا وصـرحاً أدبيـاً فى إطار نشر أعمـاله الكاملة وكانت ابنة أخيه كارولين هى الوريثة والمتصرفة الوحيدة فى أعمال فلوبير ، وعندما طلب إليها الناشرون أن تعطيهم مخطوطة «رحلة إلى مصر» حذفت منها كل ما رأت أنه «غير لائق» وأخفت أجزاء بأكملها يسرد فيهـا فلوبير تفاصيل مغامراته الجنسية فى مصر ، كما قامت «بصقل» الأسلوب بصـورة تتناقض مـع طبيعة كتـابة النص كما وضعه فلوبير .

وقد اختفت النسخة الأصلية مع وفاة كارولين فى عام ١٩٣٠ وظلت فى حوزة جامع مخطوطـات أدبية رفض الكشف عن هـويته وتـردد كثيرا فى الموافقة على نشر المخطوطة الأصلية حتى السنوات الأخيرة .

ولعل ما فعلته ابنة شقيق فلـوبير يدخل ضمن تقاليد قديمة فى تـاريخ الأدب من «اهتمام الأقارب بسمعـة اديبهم أو مفكـرهم ، إذ يعمدون إلى إخفاء بعض أعماله أو تعديلها ، وهو ما قامت به ابنة شقيق **فلوبير** وأخت كل من رامبو ونيتشه .

وكان فلوبير نفسه قد قرأ مخطوطة «رحلـة إلى مصر» عـلى عـدد مـن أصدقائه المقربين ومن بينهم عشيقته لويز كوليه التى أبدت عدم فهمها لهذا الأسلوب الفظ فى الكتابة وخاصة كل ما يتعلق بمغامرات فلوبير مع كشـك هـانم وهى راقصة قـاهريـة شهيرة وغـانية محتـرفة فى منتصف القـرن المـاضى التقى بها فلـوبير فى إحـدى السهرات «السرية» التى يقول فلوبير إنها عادة مـا كـانت تنتهى بمجـون وعربدة جماعية سجلها بصورة تكاد أن تكـون إكلينيكية واصفـاً بـدقـة شديدة العادات الجنسية لهذا الوسط ودراية العوالم بمتـع الجسد وكـافة الأحاسيس التى تثيرها هذه التجارب فى نفسه .

وإذا كانت المعابد تصيب فلوبـير بالضجر رغم اكتشـافه للجـداريات **الجنسيـة التى تعـود للعصر الفرعونى ، والتى عرف منها أن حفر** المشاهد الخليعة على جدران المعابد وجـد منـذ أن وجـدت الحضـارات القديمة بل منذ أن وجد الحفر فإنه لم يكن يمـل مشاهـد الطريق والحيـاة اليومية واللقاءات غير المتوقعة مثـل لقـائه بكشـك هانم التى رقصت لـه رقصة النحلة خالعة ملابسها قطعـة قطعة !.

تاركة وشاحا صغيرا لإخفاء بعض إجـزاء جسدهـا وفى النهـايـة تلقى بالوشاح لتنتهى الرقصة بمضاجعـة من أعنف ما يكون»

ولياليه مع كشك هانم أو مع غانية أخرى تدعى صفية،تعطيه انطبـاعا بأنه «اصطفى» ليعيش هذا الالتحام الجسدى مع الماضى ، فهذه الرقصات وفنون الحب قد رآها مرسومة «عـلى الأوانى الإغريقية القديمة» وعنـدما تخرج كشك هـانم من حمامهـا فإن عنقهـا يفوح بـالنضـارة وبـرائحـة « التربنتينة المسكرة » وعلى ذراعهـا الأيمن وشم من الكتـابـة الـزرقـاء وهـا هى مصر الحجريـة تتحول إلى جسد متحرك تتفجر منه ينابيع الحياة الملهمة « إنى أمارس الجنس للمـرة الثانية مـع كشك،وكنت أشعـر عند تقبيلهـا فى كتفهـا بحبـات عقـدهـا المستـديـرة أسفـل اسنـانى بينمـا أنسـاب داخلها كمـا لو كنت داخـل وسادة من المخمل» .

وقد دعت هذه الصفحـات فيليب سولر الناقد الفـرنسى على صفحـات جريدة لوموند الفرنسيـة إلى إبداء تعجبه من أن القائمين على الأدب فى فـرنسا لم يقيمـوا نصبـاً أو مسلـة صغيرة تحية لذكرى كشك هانم التى ألـهمت فلـوبـير هـذه الصفحـات وصفحات أخرى بالتأكيد فى حياتـه الأدبيـة ، مقتـرحـا أن يكتب عـلى النصب التذكارى « إلى كشك هانم ، الأدب العالمى يبدى عـرفانـه » . إن

ما يتمخض عن مشاهدات فلوبير فى مصر هو الشعور بالنشوة الدائمة فهو يحلم بالنساء السمراوات والشعر الأسود والشمس الحارقة والمآذن الذهبية أما مشهد غروب الشمس فيضعه فى حالة لا تنسى « .. إن مغيب الشمس فى مدينة «هابو» جعلنى أشعر بمشاعر السعادة العميقة الصاعدة من داخلى والتى تلتقى بهذا المنظر البديع إنى أشكر ربى من أعماق قلبى لأنه جعلنى قادراً على أن استمتع إلى هذا الحد بما أرى ، وأشعر أننى محظوظ بهذا الفكر رغم **أنى لم أكن** أفكر فى شىء حينئذ ؛ فالشعور كان شعوراً بنشوة حميمة تخللت كل كيانى » هذه النشوة الحميمة جعلت من رحلة فلوبير إلى مصر نجاحاً أدبيا وإنسانيا . النجاح الإنسانى إنه شعر خلال هذه الرحلة بالسعادة بطريقة لن تتكرر مرة أخرى فى حياته أما نجاحه الأدبى فيعود للأثر العميق الذى أحدثته فيه هذه الرحلة فى فترة كان فيها فى قمة عطائه الأدبى والفنى .

إن هذا الشرق المستعاد اليوم بنشر المخطوطة الأصلية «لرحلة إلى مصر» ظل يراود فلوبير حتى عشية وفاته حيث كتب «إذا كنت شاباً ولدى المال لعدت إلى مصر لأدرس الشرق الحديث ، (الشرق وبرزخ السويس) أن كتابة مؤلف ضخم حول هذا الموضوع هو أحد أحلامى القديمة ... أود أن أخلق شخصية المتحضر الذى يعود إلى البدائية والبدائى الذى يتحضر ، أود أن أطور هذا التباين بين عالمين ينتهى بهما الأمر بأن يمتزجا ، غير أن الأوان قد فات ..» .

صبرى حافظ

خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية

حينما صاغ لنا سوفوكليس العظيم مأساته الكبرى « الملك اوديب » ، كما اشتهرت بالعربية ، أو إن شئنا الدقة « اوديب الطاغية » حسب الاسم اليونانى ، لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر المسرحيات الإغريقية ، ولكنه كشف لنا عن واحدة من أغنى المناطق الدرامية فى النفس البشرية . عندما تشتبك رغباتها الدفينة بتصاريف الاقدار ، وتصطدم إرادتها المحدودة الواهنة بإرادة الآلهة الجبارة التى لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى الحكمة الثاوية فيها ، وتنتهك أفعالها الحمقاء حرمة الحدود التى فرضتها الأقانيم . وسبق بها كشوف التحليل النفسى التى تتسم بالتبسيط إذا ما قورنت بثراء الصياغة السوفكلية الدلالى والرمزى على السواء . لذلك ظلت « اوديب » منبعا ثريا ينهل منه المسرح الإنسانى فى مختلف الثقافات على مر العصور ، وتحاول كل ثقافة أن تسبر أعماقها من خلال هذا المسبر الحساس . وقد نالت الثقافة العربية هى الأخرى حظها من هذا المورد الثرى فظهرت فيها أكثر من معالجة مسرحية لتلك المأساة الخالدة من توفيق الحكيم حتى على سالم . ومن أحدث المعالجات التى يشهدها رواد المسرح فى لندن الآن معالجة نيجيرية شائقة لهذه المأساة تحت عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are not to Blame) يعرضها مسرح الريفرسايد Riverside Studios فى إخراج متميز ، لا تنفصل رؤاه الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة التى استطاعت فيها المأساة الأوديبية أن تتجذر فى تربة التراث القبلى والشعائرى والإيقاعى لثقافة اليوروبا النيجيرية الإفريقية .

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هى أبرز مسرحيات كاتبها اولا روتيمى Ola Rotimi الذى ولد عام ١٩٣٨ وبدأ كتابة المسرحية وهو لا يزال طالبا يدرس المسرح فى جامعة بوسطن فى الولايات المتحدة ، حيث قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٣ وهى مسرحية (إثارة إله

الحديد) . وسرعان ما واصل عمله المسرحى عقب عودته إلى نيجيريا وعمله فى معهد الدراسات الإفريقية فى جامعة « إيفا » ، التى أصبحت الآن جامعة « أوبافيمى آولولو » حيث كتب مسرحيته الثانية « فليرمها بحجر) . لكن المسرحية التى وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيرى المكتوب باللغة الإنجليزية ، والذى أنجب وول سوينكا وجون بيبركلارك وجيمس هينشو وإرنست إديانج وهربرت أوجوندو وغيرهم ، هى مسرحية (الآلهة لا تلام) التى كتبها أثناء حرب بيافرا وأخرجها فى منتصف عام ١٩٦٨ ، والتى يعدها الكثيرون أفضل مسرحياته قاطبة . صحيح أنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كوروتمى) ١٩٦٩ و (عقد المفاوضات) ١٩٧٠ و (رامفين نوجبيسى) ١٩٧١ و (لقد جن زوجنا ثانية) ١٩٧٧ و (إذا ...) ١٩٧٩ و (آمال الموتى الأحياء) ١٩٨٥ .

وظل يلعب ، فضلا عن كتابة هذه المسرحيات ، دورا بارزا فى المسرح النيجيرى ويواصل التأثير والفعالية فيه ، من خلال تشجيع الكتاب الشبان الذين تأثر عدد منهم به ، مثل : وول أوجينمى وبودا سوننا ، وسونى أوتى ، وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل عبرهم مسيرة هذا المسرح الأفريقى المتميز والمترع بالحيوية ، بالرغم من أن معظمه مكتوب باللغة الإنجليزية ، وقليله باللغات الإفريقية ، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بمفرداتها وتراكيبها .

وتنهض مسرحية روتيمى (الآلهة لا تلام) على الحبكة الأوديبية المعروفة التى تلتزم بها بدقة شديدة تعفينا من الحديث عن حبكتها ، لأننا نعرف جميعا تفاصيل تلك القصة المحزنة وملابساتها التى أدت بأوديب إلى قتل أبيه والزواج من أمه . ولكن أهم ما تقدمه لنا هذه المسرحية،هو أنها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفكلية ، أن تمد جذور تلك الحبكة فى أرض التراث الشعبى والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدا معها أننا بإزاء مسرحية واقعية محضة . تضيىء لنا أبعادا جديدة فى القصة الأوديبية نفسها ، وتستكشف معها حقيقة الموروث الثقافى القبلى وتسعى إلى التعرف على حركيته وسبر أغوار المفاهيم الفاعلة فيه ؛ فالمسرحية تطرح عن أفقها منذ عنوانها نفسه هذا المفهوم القدرى الذى سيطر على الكثير من معالجات المآسى الإغريقية ، فالآلهة ليست مشجبا يعلق عليه البشر مسئولية أعمالهم ، وليست مبررا لتجريدهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم . ومن هنا فإنها لا تلام فى هذه المسرحية ، ليس فقط لأنها حذرت الإنسان وبصرته بعواقب ما يقترفه ، أو لأن قداستها تضعها خارج دائرة الملامة ، ولكن أساسا لأنها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال فى حجب الغيب . ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف عن رغبات الإنسان ونزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوى عليه هذا الاقتحام من عواقب . وتصبح النتائج مهما كانت مأساويتها جديرة بالتصديق والمعاناة لأنها نابعة من الاختيار مهما كانت محدوديته ، بصورة تشتبك معها الأبعاد الإنسانية بالعناصر الميتافيزيقية فى العمل .

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل اليوروبا فى الجنوب النيجيرى ومعرفتى بها محدودة ، تتوام ــ كما يقول وول سوينكا ــ مع الرؤية المطروحة فى المآسى والملاحم

الإغريقية . فالآلهة هناك ذوو طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان ، وليسوا أميل إلى التجريد أو القداسة أو الميتافيزيقا كما هو الحال في معتقدات كثيرة أخرى . ومن هنا كانت هذه الآلهة أصلح للتعامل الدرامي والدخول في حوار حقيقي مع البشر تتحقق فيه درجة من الندية ودرجات من الاختلاف الضروري لنمو الحدث المسرحي . وتتجاور فيه مرامي البصر مع مدارك البصيرة ، في حوار يكشف عن نسبية الرؤية ونسبية المعرفة ، ويتيح للبعض أن يعرف أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدين في شبكة هذا الاستعلاء الشكلي على أبطال المأساة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية . فقد قدم **سوينكا** نفسه أكثر من معالجة للمآسي الإغريقية وخاصة في (**الباخوسيات**) وفي (**أوبرا وونيوسي**) ، كما كتب **إيثيل فوجارد** مع **كاني ونشونا** مسرحيته (**الجزيرة**) المستلهمة هي الأخرى من تراث اليونان المسرحي . وها هي معالجة **روتيمي** للمأساة الأوديبية تكشف لنا جانبا حساسا من تلك المعتقدات ، وتبرهن لنا على شدة ملاءمتها للميراث الشعبي **لليوروبا** بصورة تتبدى معها المأساة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفريقية البكر ، وقبل أن تقتحمها التصورات الدينية والمفهومية الوافدة من العالم الخارجي .

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقي إزاء مفاهيم المقدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة . وتعثر على معادل أفريقي للمفهوم الأرسطي الخاص بالخطأ التراجيدي ، يشرحه لنا المؤلف في مقدمته للمسرحية قائلا: « **تؤمن قبائل اليوروبا بوجود أب للآلهة جميعا هو أولودومير . وكلما خلق إنسانا أمره بأن يركع أمامه ليختار ما يريده من الحياة . وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التي اختارها . وفي حالة الملك اوديوال ، وهو أوديب هذه المسرحية ، فإنه لم يختر أن يقتل أباه أو يتزوج أمه . وإنما اختار أن يكون بطلا يدافع عن قبيلته . لكنه بالغ في وطنيته ، وأوغل في الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المآسي** » . وتكشف لنا هذه السطور القليلة ، لا عن وعي الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية في تربة ميراثه المعرفي الخاص فحسب ، ولكن عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعي والسياسي الراهن فيه . فقد كتبت المسرحية إبان **حرب بيافرا** التي ارتكب فيها البعض نفس خطأ **أوديوال** المأساوي ، عندما أمعنوا في المبالغة في الدفاع عن القبيلة ، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يقعون بها في معصية قتل الأب . فإذا كان **أوديوال** قد قتل أباه في معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته ، أو عن شرف تصور أنه قد جرح ، لأن أباه تعدى مازحا على حدود أرض قبيلته ؛ فإنه لا يدري أن هذه المعركة قد تجر عليه عذابا يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان متوهم . ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى السياسي تتبنى رؤية وحدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التي دارت حول **بيافرا** ، التي تبدو في المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم ، ويبدو فيها أن الابن **أوديوال** قد قتل أباه الملك دون أن يدري ، وأن عليه أن يدفع ثمنا فادحا لتلك الجريمة النكراء .

وهي رؤية مغايرة بل ومناقضة للرؤى الانفصالية والعنصرية السقيمة التي تبناها **سوينكا** من هذه القضية آنذاك ، وقضى بسببها فترة في السجن .

وقد استخدمت المسرحية كذلك التوازى أو التشابه الشديد ، الذى أشار له **سوينكا** فى مناسبة أخرى ، بين دور كهنة **دلفى** فى الديانة اليونانية ودور عراف **إيفا** فى ديانة **اليوروبا** ، خاصة وأن عراف **الإيفا** ، يحتلون مكانة هامة فى ديانة قبائل **اليوروبا** حيث يستشيرهم الجميع ، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر . ولهذا يحتل كاهن **إيفا** فى المسرحية مكانة متميزة كأحد العناصر القيادية الهامة فى المجتمع ، وهى مكانة لم ينلها بالوراثة وإنما اكتسبها بمعرفته لأحوال المجتمع ودراسته لتصاريف الآلهة وأهواء البشر . ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذى رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية ، وإعادة إنتاج الأدوار والعلاقات الهامة فيه من ناحية أخرى . ومن هنا تنطوى تلك المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية ، والتمرد الفردى الراغب فى تغيير قواعد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الحراك عليها . وذلك من خلال استخدامها لوظيفة الدين فى حماية تلك الضوابط بالصورة التى تتحول معها إلى لعنة قدرية شبيهة باللعنة التى حلت بأبناء **لايوس** فى المأساة الإغريقية ، ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقامية أو الميتافيزيقية التى تتسم بها اللعنة اليونانية .

وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة **إيفا** لتقديم المسرحية كلها من خلالها ، وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر أصيلة فى تراث **اليوروبا** الشعبى . ومشيرة فى الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب .

فعراف **إيفا** يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيات وطيور وسلاحف يبدو بينها وجه **إيسو** إله الحكمة . وتغطى اللوحة بنشارة خشب شجرة **الإرسون** المقدسة ، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ فى تشكلاتها المصير المرتقب . وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحى . إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التى أضيئت من أسفل لتظهر عليها التهاويل والزخارف إلى تجسيد للوحة عراف **إيفا** التى تخط الآلهة فوقها المصائر ، وبدت حركة الممثلين التى يخطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التى تتلاعب بها أيدى الأقدار . حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشعائر التى تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير . كما بدت مراسيم عراف **إيفا** التى تمارس على هذه الخشبة ، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أى العرض المسرحى نفسه ، بالصورة التى تدير جدلا خلاقا بين الشعيرة الدرامية التى تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التى تعتمد على قوة الدين . حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لمارسها فى استنباط معناها ، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارسها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتحقق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة .

هذه البنية الدرامية التى تعتمد على استلهام التركيبة التراثية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية ، وبين واحدية الدلالة فى الطقس الدينى وفيضها بالاحتمالات التأويلية فى العمل الفنى هى التى تجول الرؤية التى ينطوى عليها العنوان إلى واقع

ملموس على الخشبة ، وهى التى تقرب الممارسات الشعائرية لعراق إيفيا من جمهور لا يعرف شيئا عنها ، لانها تدخلها فى قلب شعيرة محببة له هى الشعيرة المسرحية ، وبنية مألوفة لديه هى بنية المسرح داخل المسرح . وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لانه ادار حوارا آخر بين ما يدور على تلك الخشبة الشفيفة المدورة الخالية من كل شيء عدا حركة الممثلين والتى ترتفع حوالى ثلاثين سنتيمترا عن ارضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الأرضية التى تمثل ما هو خارج عالم الشخصيات الرئيسية . والتى كان يدور حولها الممثلون فى رقصة افريقية مطعمة بالأغنيات تعادل دور الكورس فى المآسي الإغريقية . وإذا كان من طبيعة تلك البنية الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعي على العرض ، فإن استخدام أثواب القماش الملون التى يشدها الممثلون ويحركونها فتتحول إلى طرق وجدران وتقاطعات ، خلق نوعا من التوازن البصري والحركي الذى شارك فى تغيير منظور الرؤية بلمسات سريعة وبسيطة ، وجعل تلك الخشبة المسرحية الجرداء تضج بالحركة والحيوية باستمرار . لا حركة الممثلين فحسب حيث كان الممثل هو العنصر الجوهرى فى دراما النزعات الإنسانية ، ولكن حركة الحياة المترعة هى الأخرى بالحيوية والمنطق الفريد .

وقد استطاع هذا الثراء الحركى واللونى أن يكشف للمشاهدين بعض جوانب الثراء الدلالى الذى تتسم به هذه المسرحية ، والذى استطاعت معالجة روتيمي الدرامية أن تضيء لنا بعض الأبعاد الأساسية فيه . ذلك لان تلك المعالجة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للمأساة الأوديبية والتى أوقع عددا كبيرا من معالجاتها المعاصرة فيها استخدام فرويد لها فى تفسيره للدافع الجنسى . واستخدمت البعد الطقسى أو الشعائرى فى العودة بالمسرحية إلى منابعها الأولى التى امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة فى سبر ابعاد الصبوات الإنسانية فى التحرر من سطوة التقاليد ، بالتوق إلى التعرف على آليات عملية السلطة وما تنطوى عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس فى طريقها ضمن ما تعصف به من مواضعات ؛ فالبعد السياسى فى قصة أوديب من أكثر ابعادها إثارة للتفكير . ليس فقط لأن الحبكة الأوديبية قد استطاعت أن تربط منذ وقت باكر بين أطروحتى المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ ميشيل فوكو فى الفكر الغربى أهميتها بأكثر من عشرين قرنا ، ولكن أيضا لأنها ربطت جدليات المعرفة السلطة بعملية انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى على السواء . إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة — التى تحققت هنا بمشروعيتين ، أولاهما مشروعية الوراثة لأن أوديب هو الابن الشرعى للملك المقتول ، وثانيتهما مشروعية الجدارة لأنه استطاع حل اللغز وتحرير القبيلة من الوحش — عن مسألة المعرفة ؛ فالمعرفة المتمثلة فى حل اللغز هى التى قادت أوديب إلى السلطة ، لكن غيابها ، أى عدم إدراكه أنه وقع فى معصية مخالفة الآلهة ، هو الذى جلب الكارثة ، فقد أدى إلى انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى الذى صاحب الوصول للسلطة وتمثل فى الزواج من الأم . غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة لا على أوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها . ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فرديتها ما تلبث أن تعود على الواقع الاجتماعى كله بالكارثة . فقضية السلطة فى الحبكة الأوديبية التى أنزلتها تلك المعالجة من سماء الأسطورة إلى أرض

الواقع ، هى أكثر قضاياها حساسية وتعقيدا . وهى القضية التى شاعت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوبة وثراء . لذلك كان من الضرورى أن تمد تلك المعالجة جذور الحبكة الأوديبية فى التراث المعرفى النيجيرى بأعرافه ومعتقداته ورؤاه ، حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا منصلة بعالم الأساطير المفارق له ، وحتى يكتسب تناولها للابعاد السياسية لقضية الواقع الذى صدرت عنه درجة عالية من الصلابة والتماسك . وهذا ما نجحت هذه المسرحية فى تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ هذه الدراسات :

- شعراء الثمانينيات — حسن طلب
- حين يأتى الترياق من مكان بعيد — إبراهيم العريس
- تجليات الحداثة — محمد عبد المطلب
- ديستوفيسكى وجريمة قتل الأب — شاكر عبد الحميد

أدباء منفيون ....
وهراوات مُشْرَعَة .

حين دخلتُ الخرطوم ، فوجئت أن عليّ أن انتظر ساعتين حتى ينبلج النور وتنتهى ساعات حظر التجول ، التى تبدأ من الحادية عشرة مساءً حتى الخامسة صباحا . كنت قد خضعت مع الركاب لتفتيش دقيق ، وصل إلى حدّ التجرد من الملابس جميعا سوى ما يستر العورة ، كنتُ مرهقاً فتصورت أن بإمكانى اللّواذ بالشارع من وطأة الحصار ، لكننى عرفت أن علىّ أن انتظر حتى يباح السير . كانت الثالثة صباحاً ، وعلىّ أن انتظر حتى تدق الخامسة .

بعد ذلك عرفت أن الحظر سار منذ وأد العسكريون الثيوقراطيون تجربة الديمقراطية الوليدة ، واعتلوا السلطة بالقوة ، تذكرت ما كتبه أمل دنقل عن العسكرى الذى « **فرّ من الميدان / وحاصر السلطان / وأعلن الثورة فى المذياع والجريدة** ولم استطع النوم ، فقد شعرت أننى فى مصيدة .

فى الطريق دائماً مواطنون سودانيون ، حفاة ، بعضهم منكبٌّ على القمامة ينقب فيها عن شىء يأكله . سألت فقيل لى إنهم **الشمّاسة** ! وعرفت أن اسمهم مأخوذ من « **الشمس** » لأنهم يعيشون دائماً فيها ، حيث الظل مشتهى فى بلد لا يلبس الناس فيه فى يناير أكثر من قميص قطنى . وحين تعلمت بعد ذلك أن أحصل على سجائرى منهم ، لاحظت أنهم لا يحسنون الحديث بالعربية ، لأنهم من الجنوب . مسيحيون ، فقراء ، يصرون على أنهم ليسوا عرباً لكنهم سودانيون . وبعد أن أصبحت أحدّثهم بالإنجليزية ، بدأوا يؤثروننى بالسجائر ، حين تشح .

أما الفقراء المسلمون فهمْ غالبية . وحين يلمح أحدهم أنك مصرى ، يقتحمك ملحاً طالباً عشرة جنيهات ليشرب بثمنها شاياً ورغيفاً صغيراً ، غير حسن ، يغمسه فى الشاى ، بعدما يبدأ فى الحديث عن الجماعة . ما دمت مصرياً فلا خوف منك . إذن فليتحدث كما يحب . أحياناً نحيّد ، ويعلن أن السودانيين يوماً سيقلعون

الأسفلت ، وأحياناً يكون هادئاً فيحدثك عن المرة الوحيدة التى زار فيها القاهرة . كان ذلك فى السبعينيات حين كان الجنيه السودانى يتجاوز الجنية المصرى بربع جنيه مصرى كامل .

الآن الجنيه المصرى يساوى حوالى خمسة وعشرين جنيهاً . وقبل أن أغادر الخرطوم أصبح الجنيه المصرى يساوى أربعين جنيهاً سودانيا ، وارتفع سعر التذكرة إلى القاهرة من أربعة عشر ألف جنيهاً إلى سبعة وأربعين ألفاً . كان سائق سيارة الجامعة يضحك قائلا :

« البلد العربى الوحيد ، اللى المصرى فيه لورد »

ثم يبدأ يحكى لى قصصاً وطرائف لا تنتهى .

*

سألت فى حذر عن بعض الكتاب والشعراء والفنانين فعلمت أنهم سافروا . ليس هنا إذن أحد . الخرطوم خالية من أبنائها . «**الطيب الصالح** . **سيد أحمد الحردلو** ، **محمد المكى إبراهيم** ، **محمد وردى** .

وكان محمد عبد الحىّ قد مات . أما الشيخ محمود طه فقد أعدم . أفتى « الإمام » حسن الترابى ، مؤسس الجبهة القومية الإسلامية الحاكمة بارتداده ، بأمر من **النميرى** ، فأعدم الرجل وأحرقت كتبه ، وتم اجتثاث حزبه الجمهورى الإسلامى . حين نجحت الانتفاضة الشعبية وقامت الحكومة الديمقراطية برئاسة الصادق المهدى ، حكمت المحكمة بعدم قانونية إعدامه .

لكن سرعان ما نجح الإسلاميون فى وأد التجربة ، وعاد **الإمام** الذى أفتى بإحلال دمه ، ليقود السودان مرة أخرى . تماماً كما كان يفعل فى عهد **النميرى** . المدهش أن **الترابى** لا يرى فى الأمر ما يستحق النقاش . لأن السياسة تختم على صاحبها أن يكون هكذا . وما الضير فى التحالف مع **النميرى** ، ثم إعلان البراءة منه ، ثم الالتزام بالتجربة الديمقراطية فى الظاهر ، والعمل على وأدها سراً ، حتى إذا ما تم « اعتلاء السلطة » نعلن موقفنا منها ؟!

سألت طالباً ، تلوح عليه سمات النجابة :

« كيف تثق فى شيخك **الترابى** بعد هذا كله »

بان عليه الاضطراب لبرهة ، ثم طفق يحدثنى عن الحرب والسياسة والخداع ، واعتلاء السلطة بالسيف ، كما قال ابن تيمية وعن وحدة الجماعة ، وتوحيد « الأمة » الإسلامية ، وأضاف .

« **الخرطوم بعد ظهور الإمام مرشحة لتوحيد الأمة** »

لم يستطع الإجابة عن سؤالى :

« **ما الذى يجعل المواطن الأندونيسى مثلاً – أقرب إلىّ من العربى السورى ؟** » وجادلنى بلجاجة فى موقف الإسلام من الديمقراطية ، لكنه وعدنى بأن يجتهد فى الحصول على بعض كتابات « **الشيخ طه** » من أجلى .

*

أصبحت الآن معتاداً على انعدام الخبز والتبغ . فى البداية كنت ألجأ إلى خبز جاف أحضرته معى من القاهرة . أغرقه فى الماء ثم احتال على السخان الكهربائى لتدفئته . صحيح أنه لا يوجد غاز ، لكنى كنت سعيد الحظ أملك سخاناً جيداً . وإذا سهوت عن الطعام ، ساعة أو أكثر ، أعود سريعا فأجد كل شىء على ما يرام . لو كنت صاحب بوتاجاز لاحترق الطعام .

تعلمت أيضاً كيف أحصل على بعض الجرائد .

هنا جرائد حكومية تشبه النشرات ، **السودان الحديث** وغيرها ليست جرائد . مجرد

مطبوعات مشتعلة بالثورة والمشروع الحضارى ، وحفلات الزواج الجماعى .

كنت مندهشاً حين صادروا منى جرائدى فى المطار . بعد ذلك كشف لى زميل عن سرّ الجرائد . إذ لاحظت أن بيته لا يخلو من الجرائد المصرية ، برغم أنها ممنوعة ككل الجرائد العربية. قال لى : إن الموظفين يصادرون الجرائد فى المطار ، ثم يقرأونها ، وبعد ذلكيبيعونها لصاحب المكتبة القريبة منا ، ويقوم هو ببيعها لنا .

بعد أن عرفت السرّ لم أعد أقرأ **السودان الحديث ، ولا كيهان الإيرانية التى تصدربالعربية . ولا جريدة الشعب**المصرية ، الجريدة المصرية الوحيدة التى أراها تباع علناً .

كنت أضطرلقراءة الشعب . أكون قد عدت من الجامعة ، وفى رأسى أصداء من مناظر الطريق التقليدية : المتسولون ، الباحثون فى القمامة عن الخبز ، الجنوبيات اللائى يبحثن عن عمل ، حتى لو كان بيع اجسادهن ، فأجلس لقراءة الشعب . فإذا بالمفكر الكبير **عادل حسين** يحدّث المصريين عن ضرورة الاقتداء بالنموذج السودانى ، وعبقرية الحلول الإسلامية مثل **الزواج الجماعى** .

وكنت فى البداية أصاب بالذهول ، يعقبه السباب والحنق ، لكنى بعد أن عرفت أنه يزور السودان ، ويعرف كل شىء ، أصبحت أسخر من سذاجتى وأجلس لأحدق فى تاريخ الأستاذ عادل حسين ، حين كان شيوعياً ستالينيا ، وصحفياً فى جرائد السلطة بعد حلّ التنظيمات الستالينية ، وحين طاف بالبلاد العربية ، يعمل مع أنظمة الناصريات الصغيرة ، على حد تعبير عبد الله العروى ، وأخيراً حين أصبح مهدياً،يخصص صفحات جريدته لبيع الأوهام ، تاركاً ميليشياته تتحدث عن **الأدب الإسلامى** ، وعظمة النموذج السودانى وعبقرية **حسن الترابى** .

أنا الآن أعرف أشياء كثيرة عن السودان فى جنوب الوادى . الذى كنت دائماً أحلم برؤيته .

لاشك أنه أجمل من صورته فى قصائد **المكى إبراهيم** وقصص **الطيب صالح لكن لاشك انه جريح ، متألم غاضب** .

فى الصباح أذهب إلى الجامعة . فرع الجامعة المصرية فى الخرطوم ، صغير وقبيح لكنه جامعة . طلاب لا يكفّون عن النقاش ، طالبات رقيقات يعلّن فى كل شىء تحديهن لقوانين الأزياء الإسلامية ، ويرتدين الزى السودانى . مجلات حائط تعلن استعداد الطلاب للموت دفاعاً عن الديمقراطية . وفى العادة تظل الجامعة هادئة حتى الواحدة ، بعد ذلك يبدأ القتال ،الطلاب يتجمعون ويهتفون ، وقوات الأمن خارج الجامعة ، بعد قليل تبدأ القنابل المسيلة للدموع ، وأحجار الطلاب وهتافهم .

فى المرة الأولى كنت أقف فى القاعة فى الساعةالثانية تقريباً . لم يكن عدد الطلاب كبيراً ، لكننا كنا منهمكين فى تحليل رواية«موسم الهجرة إلى الشمال» فجأة شعرت بألم شديد فى صدرى وشىء كالرمل فى عينى ، وبدأ سعالى يتجاوب مع سعال الطلاب . اندفعنا إلى الخارج ، فقد كان زجاج نوافذ القاعة مكسوراً ، دخلت إلى حجرة المدرسين ، ودخل معى بعض الطلاب . كانت هناك طالبة فى حالة إغماء ، وأخرى تتهم زملاءهابالجبن ، وتدعوهم للنزول إلى ساحة القتال فى الفناء الترابى .

وقفت أنظر من خلف الزجاج الدموع لا تكف ، والألم فى الصدر حريق . لكننى كنت مشغولا بالنظر إلى أسفل . كان الطلاب يتقدمون من

مبنى المكتبة ، ويتجمعون فتفاجئهم القنابل ، وبعض الطلاب والطالبات يسرعون بدفنها فى التراب الناعم ، فتكف عن إطلاق دخانها القاتل .

كان هذا بعد وصولى بأسبوعين تقريباً ، وبعد ذلك بدأت اعتاد كل شيء . أدخل قاعة الدرس ثم نبدأ العمل ، وبعد المحاضرة ، أظل أحرض الطلاب على النقاش . فى البداية ترددوا ، لكنهم بعد ذلك بدأوا يتحدثون فى كلّ شيء .

ويختلفون معى بشدة . ومرة وقف طالبٌ لم أره من قبل وسأل سؤالاً مختصراً، غير مفهوم لى . كنت أقرأ لطلاب يدرسون الاجتماع مقالاً اسمه **حقوق الأمة للطفى السيد** ، واضطررت إلى التطرق إلى شرح مفهوم الديمقراطية والثيوقراطية قال : الطالب : وضع السودان شنو ؟ لم أفهم فى البداية . فأخذت أستفسر منه . قامت طالبة من الطالبات المتميزات من مقعدها ، وأعطتنى ورقة صغيرة ، وهمست بحزم مستفز . أقرأها . كان الطالب واقفاً يشرح لى ماذا يعنى تساؤله . فتحت ورَقة الطالبة وأنا أتابعه ، قرأت : احتفظ برأيك يادكتور . إنه مخبر » طلبتُ من الطالب أن يقول هو رأيه بوصفه مواطناً سودانياً . ضحك الطلاب جميعا . أما هو فقد كان واضحاً فى ارتباكه . كان حواراً طريفاً ، بعده خرج الطالب متعللاً بالإرهاق ، تشيعه همهمات زملائه .. ثم انتهى الدرس .

قال لى أحد طلابى : إن هذاالشاب أدرج اسمه فى مجلات الجبهة الديمقراطية . وشرح لى أنهم ينشرون أسماء الطلاب المتعاونين مع الأمن فى مجلات الحائط . أما صاحب السؤال فهو ضابط محترف ، وليس طالباً على الإطلاق . وبعد مناقشات طويلة عرفت كيف يتم تجنيد الطلاب .

خرجت من القاعة ، وهبطت السلم الضيق القبيح . الحيطان مغطاة بصور إسماعيل **الأزهرى** وشعارات الطلاب « **كلمة السرّ بيننا لا لحكم الفرد لا** » « **قاطعوا المؤتمر الطلابى لأنه الوجه الخفى للديكتاتور** » **لا لصبية الترابى** » وشعارات «مضادة « لا للحزبية ، لا للطائفية ، لالعملاء الشيوعية » . إعلان عن معرض للكتب الشيعية . إعلان آخر عن مقال **للطيب صالح** نشر فى الخارج عن الخرطوم التى تنام فى العاشرة .

حين وصلت إلى الفناء الترابى ، كانت هناك معزتان تأكلان بعض أوراق المجلات والإعلانات . والظلام يتقدم حثيثاً .

أصدقاء إبداع

الأستاذ الكبير/ احمد عبد المعطى حجازى

تحية الإعزاز والتقدير

نعم يا سيدى الحوار بدلاً من المصادرة والوشاية والإرهاب ، ولكن ما قولك فى كاتب يعمل فى الحقل الأدبى منذ عشرين عاماً وقد اثبت وجوده ونال الاعتراف والتقدير من قراء وكُتاب ونُقاد وقائمين على النشر فى دور نشر وصحف ومجلات مصرية وعربية وأجنبية ؟ ما قولك فى هذا الكاتب وهو يواجه فى السنوات الأخيرة حملة ضارية من الاتهام والتجريح والمقاطعة من رفاقه أنصار الحرية والتقدم ، وليس من أجهزة حكومية ولا من أنصار الفكر الرجعى ؟ لقد حاول هذا الكاتب محاولات لا حصر لها أن يرد أو يوضح ، لكن عبثاً . لابد أن نراجع أنفسنا يا سيدى أولاً . لابد ان ننقى صفوفنا من الوشاة والمصادرين والإرهابيين لابد أن نخرج القذى الذى فى اعيننا حتى نبصر جيداً ونخرج القذى الذى فى أعين الآخرين .

هل تعلم يا سيدى أن مجلة « إبداع » التى أعترف بكل صدق أنها من أفضل المجلات الثقافية الأدبية فى العالم العربى بل فى العالم كله . هذه المجلة مغلقة فى وجه كاتب هذه السطور وغيره من كُتاب أفضل منه لأسباب مجهولة تماماً ؟ مجهولة لنا على الأقل . لم أقصر . لقد بادرت بإرسال إنتاجى الأدبى اليكم منذ بداية عهدكم ولكن حتى الإفادة بوصول المادة لم ترد إلى . بماذا أُسمى هذا الذى يحدث معى ؟

إن التهمة التى أسقطها على رأس رفاقى الكُتاب هى اننى عميل لإسرائيل ومُساهم فى عملية التطبيع . أرأيت يا سيدى كيف تفوق الكُتاب على أجهزة الأمن ؟

نعم يا سيدى لدعوتك العظيمة للحوار بدلاً من المصادرة والوشاية والإرهاب ، ولكن لابد لكتائب المبدعين والمثقفين الأحرار أن تُعطى لهذه الدعوة مضمونها الحقيقى بالصدق والإخلاص والتضامن .

مع خالص تقديرى وتمنياتى الطيبة ،

نعيم تكلا ـ الاسكندرية

ـــ نحن نوافق الأستاذ « نعيم تكلا » بالطبع على ما ينادى به من ضرورة اتحاد المبدعين والمفكرين الأحرار لمواجهة قوى الظلام والتخلف ، ومواصلة مسيرة التنوير التي لا نرى عنها بديلا للخروج مما نحن فيه . ونرجو أن يعلم الأستاذ « تكلا » ، بخصوص مسألة النشر فى « إبداع » ، اننا لا نقيم اعتبارا إلا للمستوى الفنى وحده ، فى النصوص الإبداعية أو فى الدراسات والمقالات التى ننشرها ، وليس هناك أى تجاهل متعمد من جانبنا لكاتب بالذات ، إنما يقع التجاهل على الكتابات ـــ لا على الأشخاص ـــ التى نرى أنها لا ترقى إلى المستوى الذى ننشده ، وحتى فى هذه الحالة ، فإن الردود المنشورة فى هذا الباب ، تنفى تهمة التجاهل التام . وليس من حق

الأستـاذ « تكـلا » أن يستخلص من نسيج لمجموعتى قصصى فى إسرائيل ، اعترافـا أدبيا وشهادة فنيـة ، ولإسـرائيل أهـداف أخـرى من وراء ذلك ، لا تخفى عـلى فطنة الأستاذ « تكلا » ، وعلى أية حال ، فإن أى كاتب ، حر بلا شك فى أن يتجه إلى التعاون مع إسرائيل ، ولكن الآخـرين أحرار أيضـا فى مقـاطعته ، وفى رفض التطبيـع الذى أثبت الشعب المصرى أنه لا يمكن أن يفرض عليه فرضا .

✽ الاستاذ الشاعر الأخ / حسن طلب

تحياتى .. وبعد

ارسـل إليكم خالص تحيـاتى ، وتحيات أدباء سوهاج وأسيوط وأرجو أن يصلنى رد عـلى استفسارى عن مـاجاء فى العـدد قبل الأخير من مجلة « إبداع » من هو حمـدى عابدين ؟ على حد علمى هو الذى كان يتردد على نادى الأدب فى أسيوط حتى فترة قريبة ولا يجيد أى لون من ألوان الأدب .. سوف أسلم جـدلا بانـه شاعـر « عظيم » .. كمـا ترون ! ولكن لا يمكن أن يصبح صاحب رأى فى كتاب الدراسات ، فبعد سنوات من العمل الأكاديمى ودراسات وأبحاث ، وبعد مسيرة سنوات فى دراسة الأدب وكتابة المقال .. يأتى مثل هذا ليصف بحثى بأنه مجـرد إنشاء ، ويحابى فلان لأجل حاجة فى نفسه . فلم يذكر فى المقال المنشور سوى بحث الأخ **عزازى** ، رجاء الاتصال بالأخ **عزازى** وهو الذى سوف يحكم على مستوى الأبحاث الاخرى ....

مع خالص شكرى .

اخوكم

أحمد مختار مكى

ـ نشكر الأستاذ « أحمد مختار » على تحيته الطيبه ، ونرجو منه أن يتذكر الإعلان الثـابت فى الصفحة الثـانية من كـل أعداد (إبـداع) حيث تقرر المجلـة أن « **المـادة المنشورة تعبر عن راى صاحبها وحده** » .

وحتى بدون هذا الإعلان ، لا يمكن أن نتوقع من أى مجلس تحـريـر ، فى (إبـداع) أو غيرها ، التطابق التام مع كل متابعة أو مقالة صغيـرة ترد من شبـاب الكتاب المتـابعـين لـلأنشطة الثقافية المختلفـة.لقد خصصت (إبداع) حيزاً للمتابعات الثقافية ، وكـان يحكمها فى ذلك اعتباران : الأول هو تغطيـة الأحداث الثقافية المهمة ومتابعتها ، والثانى هـو تشجيع شبـاب الكتاب وخلق الفـرص أمامهم من أجل مواصلة الكتابة وتجويدها .

ومن هنا كان نشرنا لمتابعة « حمدى عابدين » عن مهرجان (**محمـود حسن إسماعيـل**) بأسيوط ، ولو أن الأستاذ « **أحمد مختار** » راجـع متـابعـات (إبـداع) فى الشهـور الماضية ، لوجد الكثير منها مكتـوبا بـأقلام شباب المتابعين فى ميدان الصحافة الادبية .

ويستطيع كلٌ منهم بالطبع أن يبدى رأيه فى أى جانب من جوانب الموضوع الذى يكتب عنه ، فهذا من حقه ، بل من واجبه ، كما أن من حق الآخـرين وواجبهم أن يـردّوه إذا أخطأ . وأخيراً فإن نشر متابعة إخبارية لأحد الكتاب الشباب ، لا يدلّ بحال على أننا نرى فيه أديبا أو شاعرا عظيما ، وإنما يدلّ على ذلك تبنى قصائده ونشرها على الناس ، وهذا هـو ما لم نفعلـه حتى الآن مـع « **حمـدى عابدين** » ، وإن لم يكن هنـاك ما يمنـع ـ نظريا على الأقل ـ فى أن نفعله مستقبلاً .

✿ الشاعر القدير / حسن طلب

بعد التحية ،

أكتب إليك بغرض التواصل ، فقد قابلتك فى مهـرجـان **محمـود حسن إسمـاعيـل** بأسيوط . وكنت قد حدثتك عن حوار قد نُشر معك ، راغباً فى إعـادته بصـوت سوهـاج ، للصفحـة الثقـافيـة التى اشُـرف عليهـا ، ووافقت ، ثم إننى حـاولت عبثـاً أن يُجرى معك أحد حواراً ، .. ربما لمشاغلك وربما لأسباب أخرى (لا أعلمها) . لكننى أشعر برغبة قوية فى أن يكون اسمك وإبداعك وحضورك معنا بـالصفحة دائمـا ، .. وعلى فكرة ، الصفحة ، حاورت أسماء أظنـك لن تحس بضيق وأنت تطـالعهـا،مثـلاً **يحيى حقى ، نجيب محفوظ ، احمد عبد المعطى حجازى ، محمد إبراهيم أبو سنه ، نصار عبـد الله ، محمـد مستجـاب ، نعمـان عاشور** .. وغيرهم .

أم هل ترى أن تخصنا بقصيدة أو رؤية تكتبها لنا ؟ خاصة أنك من هذا البلد .

✽ صدر لى مؤخراً العمل القصصى الثانى بعنـوان (**حلم اطفال**) بعـد (**المطر**) لـو رأيت انه لا يضايقـك .. أرسله لـك لأعرف رأيك .. بغرض التواصل ، وأيضاً أحب أن أقرأ لك ديواناً كاملاً .. غير المتفرقـات التى أقرأها لك .

أخوك : خيرى السيد إبراهيم

سوهاج

ـ شكرا يا أستاذ « **خيرى** » لك ولدعوتك الكريمة ، وإنه ليسعدنى أن أشارك معكم فى (**صوت سوهاج**) بما قد يتاح لى المشاركة

به ، خاصة أن جهودكم — أنت والقائمين على تحريرها — لا تخفى على أحد ، وإن كنا لا نستطيع دائما أن نعثر عليها . وأرجو أن أستطيع قريبا ، إرسال أحد دواوينى إليكم . أما عن القصة المرفقة ، فقد تم تحويلها إلى الأستاذ « سليمان فياض » .

* الشاعر العربى الرائد

الأستاذ .. أحمد عبد المعطى حجازى

الأستاذ الشاعر .. محرر باب « أصدقاء إبداع »

تحية طيبة ،

هذا هو العام الثانى لإبداع فى مضمونها الجديد والمتميز وأعترف لسيادتكم :

إننا ومنذ مارس ٩١ لانكاد نفيق من دهشة « إبداع » المتجددة .

هذه الدهشة التى تستفز المثقف ليستيقظ من ركود التكرار الممل ليبحث ويقارن ويبدع إن توفرت لديه الموهبة الحقيقية ، ولكننا نجد على الشاطىء الآخر بعض من تصيبهم هذه الدهشة بالدوار — لا لشىء — إلا لأنهم أَلِفُوا المألوف واستطابوا نعيمهُ أو كما قال شاعرنا الراحل .. أمل دنقل :

[هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد ،
وامتطاء العبيد ،
هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم] .

.. ولكننى فى النهاية أقول لسيادتكم .. « صمدتم فاقنعتمونا » .

وفقكم الله ورعاكم والمجد لنضالكم الأدبى .

— نشكر الصديق الكريم الشاعر « سامى عبد الجليل » ، ونعده بأن نواصل العمل من أجل أن تكون (إبداع) دائما عند حسن ظن جميع قرائها الأعزاء . أما عن النص المرفق ، فسوف يلقى ما يستحق من عناية ، شأنه شأن سائر ما يصلنا بالبريد ، وإن كان هناك ما يستدعى المناقشة ، ففى الأعداد التالية .

* المبدع الكبير :

الشاعر / حسن طلب

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

هذا جهد رائع وثمر شهى تقدمه لنا إبداع فى كل عدد جديد .

المبدع الكبير :

لقد حضرت إلى المجلة عدة مرات ، ولم يسعدنى الحظ بمقابلتك ، ولو تتذكرنى فأنا صاحب الصوت الذى حدثك بخصوص مهرجان الشعر بكلية التربية شبين الكوم ، والذى لم يسعده الحظ بحضوركم ، فلم يجد غير البريد وسيلة للتخاطب والحديث إلى شاعر له خبرته وتجربته فى القصيدة العربية الحديثة ....

نعلم جيداً نحن الشباب ، أن المجلة لا تخضع للأسماء ، وإنما معيارها الوحيد هو الشعر الجيد ، والشعر الجيد فقط ، حتى لو كان عن طريق البريد .

على عبد الحميد بدر
قويسنا - المنوفية

— إن ثقتك فى (إبداع) وفى معاييرها الموضوعية ، هى بالضبط الهدف الذى نضعه دائما فى اعتبارنا ونوليه الأولوية التى يستحقها ، ليس هذا كلاما موجها إليك وحدك يا استاذ « على » بالطبع ، فهو موجه أيضا إلى كل القراء والمبدعين الجادين ، ولذا فنحن نعتز بهذه الثقة ونحرص عليها فى الوقت نفسه ، وستكون لنا وقفة تفصيلية مع بعض إبداعاتك فى الأعداد التالية .أما تخلفى عن حضور مهرجان كلية التربية شبين الكوم ، فهو ما أرجو أن تقبل اعتذارى عنه ، وما دمنا قد جمعتنا طريق واحدة ، فستضمنا فى الغد مهرجانات ولقاءات أخرى كثيرة .

ردود قصيرة :

— الصديق الشاعر / لطفى عبد المعطى

كانت قصيدتك (حدود) قيد النشر ، ولكننا فوجئنا بها منشورة فى دورية أخرى ، والصدفة وحدها هى التى أنقذت الموقف فمنعت تكرار نشرها فى مكانين مختلفين وفى الشهر نفسه ، ولا شك فى أنك الملوم فى ذلك ، فلا يجوز أن ترسل بقصيدتك إلى مكان ثان ، مهما تأخر نشرها ، إلا بعد إخطار المكان الأول . أما قصيدتك الجديدة (حكايتان) فإننا لا نرى فيها ما يؤهلها للنشر فى (إبداع) .

— الشاعرة / منال عيسى (بنغازى - ليبيا)

نشكر لك تحيتك الكريمة وإطرائك المخلص لـ (إبداع) ، وسوف نرسل إليك قريبا بخطاب يتضمن شروط الاشتراك ، أما القصائد فسوف نعتنى بقراءتها ونشر ما نجده صالحا منها .

ويبقى لدينا العديد من القصائد التى سنعلق عليها بدءا من العدد القادم ، ونرجو أن يقبل الأصدقاء اعتذارنا عن التأخير .


Bibliotheca Alexandrina
05330793